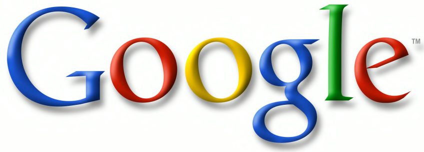
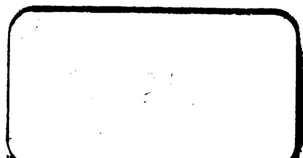



VE RI
TAS



А. Л. Волынскій.

БОРЬБА ЗА ИДЕАЛИЗМЪ.

КРИТИЧЕСКІЯ СТАТЬИ.

Достоевскій, Сенкевичъ, Ницше, Страховъ, Золя, Кольцовъ, Рѣпинъ, Ге, Толстой, Метерлинкъ, Оскаръ Уайльдъ, Герценъ, Огаревъ, Тургеневъ, Гоголь, Короленко, Ясинскій, Маминъ-Сибирякъ, Микуличъ, Соллогубъ, Крестовская, Лухманова, Апухтинъ, Чеховъ, Горькій, Сигма, Минскій, Мережковскій, Бальмонтъ, Гиппіусъ, Лохвицкая, А. Добролюбовъ, Брюсовъ, Гр. Алексисъ Жасминовъ, Коринѳскій, Величко, Гр. Голенищевъ-Кутузовъ, Дягилевъ, Влад. Соловьевъ, Карѣевъ, Меньшиковъ, Боборыкинъ.

Изданіе Н. Г. Молоствова.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія М. Меркушева. Невскій пр., № [illegible].
1900.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Статьи, собранныя въ настоящей книгѣ, были напечатаны, за небольшими исключеніями, въ «Сѣверномъ Вѣстникѣ». Я обработалъ ихъ, откинувъ все то, что не удовлетворяло меня съ литературной точки зрѣнія. Нѣсколько статей, написанныхъ мною по закрытіи «Сѣвернаго Вѣстника», въ 1899 г., были напечатаны въ разныхъ столичныхъ и провинціальныхъ газетахъ, съ которыми судьба случайно сводила и разводила меня на распутьѣ моего писательскаго труда.

Печатаясь въ газетахъ, я нисколько не скрывалъ отъ себя моего внутренняго разлада съ ними: при различіи нашихъ литературныхъ понятій и стремленій, между нами стоитъ мое полное несочувствіе къ той спекуляціи, которую современныя газеты учиняютъ съ печатнымъ словомъ чуть-ли еще ни въ большей степени, чѣмъ, такъ называемые, толстые журналы. Я отдавалъ нѣкоторыя свои статьи въ органы, совершенно чуждые моей душѣ, полагая, что моя посильная работа на чисто литературныя темы не можетъ слиться по духу съ тѣмъ, что дѣлается на страницахъ этихъ газетъ антилитературнаго, а иногда и античеловѣческаго. Я уступалъ моей писательской потребности видѣть свой трудъ напечатаннымъ, но при этомъ зналъ напередъ, что, выступая съ моими мыслями безъ всякой маски, безъ всякаго забрала, я въ непродолжительномъ времени встрѣчу со стороны этихъ-же газетъ непримиримую оппозицію.

Въ самомъ дѣлѣ, нѣкоторыя изъ моихъ статей и замѣтокъ появились съ полемическими оговорками отъ редакціи—правда, зыб-

кими и, несмотря на бойкость, логически неотчетливыми, а другія остались недопечатанными. Все шло именно такъ, какъ можно и нужно было предчувствовать, и я не дѣлалъ ни малѣйшихъ попытокъ печатно объясняться по поводу всѣхъ этихъ литературныхъ странностей, ибо я всегда держался непоколебимаго убѣжденія, что полемизировать, возражать можно только при столкновеніяхъ съ людьми на чисто идейной почвѣ. Литератору не подобаетъ защищать въ общей печати свои личные интересы, свою индивидуальную писательскую физіономію. Думается, что достаточно одного литературнаго труда, упорнаго, внутренно выдержаннаго, чтобы не бояться быть опрокинутымъ случайнымъ пѣнистымъ прибоемъ враждебныхъ жизненныхъ стихій.

Отмѣчу, между прочимъ, что моя замѣтка по поводу пьесы П. Д. Боборыкина «Накипь» вызвала маленькій пыльный вихрь на страницахъ нѣкоторыхъ газетъ: на судѣ этихъ компетентныхъ цѣнителей разныхъ литературныхъ явленій я былъ признанъ декадентомъ, послѣдователемъ Ницше, неумѣреннымъ поклонникомъ Боттичелли! Привлечено было, къ этому суровому обличенію, и имя фра Беато Анджелико, живопись котораго претитъ, будто бы, здоровому русскому вкусу. Мнѣ показалось ненужнымъ возражать на все это, хотя было бы легко замѣтить, что мои собственныя писанія и о Ницше, и о живописи Боттичелли, и о современномъ декадентствѣ имѣютъ совсѣмъ другой смыслъ, чѣмъ тотъ, который мнѣ,—очевидно, понаслышкѣ—приписываютъ. И удалыми разсужденіями о фра Беато Анджелико не приходилось особенно волноваться за русскую литературу, потому что подлинная—не легкомысленная, газетная—литература давно уже высказалась на тему о фра Беато Анджелико устами Буслаева. Маленькій газетный вихрь по этимъ вопросамъ пронесся и утихъ самъ собою. Но по совѣсти я долженъ сказать, что въ газетной враждѣ ко мнѣ, въ желаніи окрестить меня разными непопулярными именами — какъ «декадентъ», «эстетъ» и т. п.—я самъ усматриваю отголосокъ какой-то извращенной правды: если я и не «декадентъ», и не «эстетъ», и не ницшеанецъ, то, во всякомъ случаѣ, всѣмъ моимъ существомъ, всѣми моими литературными стремленіями, радостями и печалями, всѣми моими идейными надеждами, всѣмъ тѣмъ, что связываетъ меня съ духовной жизнью современнаго историческаго момента,— я принадлежу къ непримиримымъ врагамъ всякой рутины, всѣхъ буржуазныхъ понятій и вкусовъ. Печать нашихъ дней, съ ея ажіо-

тажемъ, съ ея умственнымъ неряшествомъ и нравственной распущенностью, съ наигрываніемъ на заржавѣвшихъ струнахъ поверхностнаго либерализма въ ея «честныхъ» органахъ, кажется мнѣ явленіемъ, обреченнымъ на безславную погибель.

Книгу мою я назвалъ «Борьба за идеализмъ»: я, какъ умѣлъ, отстаивалъ въ моихъ статьяхъ мысль, что только идеализмъ — созерцаніе жизни въ идеяхъ духа, въ идеяхъ божества и религіи— можетъ дать объясненіе искусству, законамъ художественнаго творчества, и живой импульсъ ко всякому иному творчеству — практическому, нравственному. И искусство, и сама жизнь представляются мнѣ способными къ обновленію только на этомъ пути: просвѣтленіемъ сознанія идеями высшаго порядка, идеями, которыя почерпаются изъ экстазовъ души, «полныхъ разума и окончательной причины», какъ выражается Достоевскій. Чтобы выйти на новыя историческія дороги, люди должны посмотрѣть на свои человѣческія задачи и дѣла, какъ на богочеловѣческія — тогда существованіе ихъ пріобрѣтетъ истинно важный, идейный смыслъ. И среди ихъ дѣлъ искусство будетъ однимъ изъ самыхъ трудныхъ, но и самыхъ священныхъ и освободительныхъ дѣлъ.

А. Волынскій.

Спб. 10 января 1900 г.

СТАТЬИ, ОЧЕРКИ.

О Достоевскомъ.

(Въ купэ).

Поѣздъ шелъ полнымъ ходомъ, среди горъ Баваріи, между станціями Розенгеймъ и Куфштейнъ. Душный іюньскій день склонялся къ вечеру. Въ купэ второго класса на открытыхъ окнахъ вздувались и колыхались шторки. Въ одномъ углу сидѣлъ молодой человѣкъ. Онъ оживленно посматривалъ въ окно, съ восхищеніемъ чужестранца, любующагося удивительнымъ пейзажемъ, и время отъ времени бросалъ нетерпѣливый взглядъ на своего сосѣда, какъ бы желая вызвать его на разговоръ. Но сосѣдъ былъ погруженъ въ чтеніе и не обращалъ на него вниманія. Книга увлекла его, и на его выразительномъ лицѣ отражалась быстрая смѣна пріятныхъ и досадливыхъ ощущеній. Наконецъ, онъ загнулъ страницу, на минуту остановился и сталъ нервно перелистывать почти дочитанную книгу. Молодой человѣкъ съ блѣднымъ лицомъ замѣтилъ названіе книги и взволновался.

— Извините,—сказалъ онъ.—Я вижу, что вы читаете Достоевскаго. Я русскій, и мнѣ это очень интересно.

— Да, интересно, въ высшей степени,—отозвался сосѣдъ. Интересно въ особенности для насъ, нѣмцевъ, въ настоящій моментъ...

Русскій прервалъ его:

— Да, да, Достоевскій—величайшій писатель для современныхъ поколѣній. Не Толстой, а Достоевскій. Толстой—равнина, широкая равнина, какъ Ясная Поляна. Достоевскій — гористая душа, вотъ такая же, какъ эта природа—высокая и глубокая.

Онъ рѣшительнымъ движеніемъ руки указалъ на пейзажъ.

— Совершенно вѣрно,—проговорилъ нѣмецъ съ легкой усмѣшкой.—Высокая и глубокая! Эта книга поразила меня. Но вотъ что замѣчательно: паденія Достоевскаго значительнѣе, чѣмъ его подъемы.—Онъ ударилъ по книгѣ и продолжалъ съ легкимъ возбужденіемъ:—Видите—вотъ страница, которую я загнулъ. Съ нея романъ идетъ подъ гору. Какъ вамъ понравится этотъ Раскольниковъ, который кается, бросается на колѣни передъ людьми, отдаетъ себя въ руки полиціи? Вотъ паденіе Достоевскаго! Онъ геніально раскрылъ картину освобождающейся личности, признавъ за нею право на преступленіе, но дальше онъ не пошелъ. Въ немъ не хватило силъ довершить психологію великаго человѣка, и онъ кинулся на колѣни передъ традиціонной моралью и устарѣвшими преданіями. Какъ это ни странно сказать, Достоевскій ударился въ банальность.

Русскій уже давно хотѣлъ перебить своего собесѣдника, который говорилъ методически и плавно. Онъ не выдержалъ и такъ стремительно повернулся на мѣстѣ, что изъ его бокового кармана выпала небольшая книга—«Исповѣдь блаженнаго Августина»—въ старинномъ французскомъ переводѣ. Онъ не замѣтилъ этого и заговорилъ быстро, съ ѣдкой насмѣшкой въ голосѣ:

— Будьте безпощадны, идите до конца. Вы коснулись банальности не одного только Достоевскаго. Это банальность всего русскаго народа, всей Россіи,—не той полуинтеллигентной Россіи, которая шумитъ газетными статьями, но той Россіи, которая хранитъ глубокое молчаніе. Да, мнѣ кажется, вы коснулись больного нерва всего человѣчества, потому что эта банальность неискоренима изъ человѣческаго сердца.

Нѣмецъ снялъ очки, протеръ стекла и медленно отвѣтилъ:

— Я не знаю, съ какой точки зрѣнія вы говорите все это. Такіе споры обыкновенно безплодны...

Русскій разсмѣялся.

— О!—воскликнулъ онъ, — мнѣ совершенно все равно, какая эта точка зрѣнія. Станемъ на ту точку зрѣнія, какая вамъ угодна. Будемъ говорить хотя-бы съ точки зрѣнія человѣка, который проповѣдуетъ зло и отрицаетъ состраданіе. Это самая современная точка зрѣнія,—не правда-ли? Но, спрашивается, къ кому такой человѣкъ обращается со своей проповѣдью? Къ современной душѣ, которая стала чувствительною до безмѣрности и уже пошла по иному пути. Согласитесь, что въ этомъ противорѣчіи между новымъ ученіемъ и новой душою есть что-то комическое.

— Это противорѣчіе существовало всегда,—перебилъ нѣмецъ.— Но чѣмъ глубже это противорѣчіе, тѣмъ полезнѣе напоминать людямъ, что нужно немножко ожесточиться. Нѣкоторыя теоріи дѣйствуютъ, какъ лѣкарство.

Русскій всталъ и снова опустился, съ просвѣтлѣвшимъ лицомъ.

— Итакъ, вы думаете,—сказалъ онъ,—что мы сидимъ въ поѣздѣ, обреченномъ на крушеніе! Вѣдь ясно, что никакое лѣкарство не побѣдитъ культурнаго разложенія: чувствительность и нѣжность глубоко укореняются въ душѣ современнаго человѣка. Но, можетъ быть, вы говорите, какъ представитель уже не очень молодого культурнаго народа? Что касается Россіи, то она не считаетъ свою чувствительность за болѣзнь. Мнѣ она кажется ея лучшимъ богатствомъ.

Нѣмецъ снисходительно посмотрѣлъ своему собесѣднику въ глаза

— Однако, обратимся къ Достоевскому. По вашему, и предразсудки и мертвыя преданія—тоже богатство?

Въ голосѣ его прозвучала нескрываемая иронія.

— Я вижу, вы дѣйствительно безпощадны! — заговорилъ русскій.—Вы попрекаете Россію предразсудками и даже намекнули на суевѣрія, неизбѣжныя при отсутствіи настоящаго просвѣщенія. Конечно, Россія—послѣдняя среди культурныхъ странъ современнаго міра. Русскій человѣкъ ходитъ въ полушубкѣ на выставкѣ европейскаго образованія... Извините меня, но позвольте сказать съ полною откровенностью: та страница, которую вы загнули въ романѣ Достоевскаго и которую вы считаете банальною, кажется мнѣ выраженіемъ самаго высокаго таланта и духовнаго проникновенія. Для васъ банально—каяться передъ людьми, открывать душу, а для меня это ничто иное, какъ психологическій экстазъ великаго поэта. Вы сказали: банальность. Но какая странная, какая обаятельная банальность! Выбросить изъ души то, что мучитъ и что отягчаетъ ее, собственными силами лѣчить себя, не прибѣгая ни къ какимъ искусственнымъ лѣкарствамъ, отбросить то, что мѣшаетъ идти дальше... Поймите: тотъ, кто собирается въ далекое путешествіе, не тащитъ съ собой грузнаго багажа и предпочитаетъ простую одежду легкой и свободной бѣдности. Не всякій пойметъ русскаго Раскольникова.

Послѣднія фразы онъ произнесъ тихо, какъ-бы погружаясь въ себя, а глаза его блуждали по вершинамъ снѣжныхъ горъ.

Нѣмецъ бросилъ на окрестность бѣглый взглядъ, чтобы сообразить, далеко-ли до станціи Куфштейнъ. Стало темнѣть. Горы по

сторонамъ дороги сходились такъ близко, что казалось, будто поѣздъ врѣзывается въ какое-то непроѣздное ущелье,—но вдругъ онѣ разступались, открывая широкія свободныя пространства. Извилистыя линіи горизонта трепетали, и гдѣ-то впереди вспыхивали и мерцали въ вечернемъ полумракѣ огни приближающагося города. Въ купэ все еще было душно, но за окномъ вѣялъ прохладный вѣтерокъ, и вечерніе туманы медленно ползли по склонамъ горъ. Долгій крикъ локомотива заставилъ нѣмца подняться. Онъ накинулъ плащъ, присѣлъ на диванъ, наклонился къ собесѣднику и сказалъ:

— Позвольте мнѣ на прощаніе сказать еще нѣсколько словъ. Мнѣ показалось, что вы, русскіе люди, любите считать себя здоровыми по сравненію съ нами, культурными людьми, впавшими въ декадентство. Вы любите считать себя наивными и даже готовы похваляться этой наивностью. Вы полагаете, что ходите на здоровыхъ ногахъ, а мы—на ходуляхъ... — Онъ остановился, нѣсколько измѣнилъ тонъ и вперилъ острый взглядъ въ глаза собесѣдника, который слушалъ его съ величайшимъ вниманіемъ: — Если-бъ это было такъ, культурный европейскій міръ долженъ былъ-бы уступить вамъ свое мѣсто, долженъ былъ-бы уступить дорогу молодому славянскому варварству. Но я думаю, что вы глубоко ошибаетесь. Молодыя русскія ноги страдаютъ рахитизмомъ. Вы народъ рахитичный, и потому вамъ опасно пускаться въ длинныя путешествія. Вы народъ больной, слабый и культурно безсильный. Вашъ національный герой, Обломовъ, типъ соннаго лѣнтяя. Вы по природѣ антикультурны. Вашъ Пушкинъ кончилъ религіознымъ смиреніемъ, вашъ Гоголь закончилъ свою литературную дѣятельность суевѣрными галлюцинаціями, вашъ Достоевскій портилъ свои лучшія художественныя произведенія эпилептическими припадками въ духѣ русскаго юродства, вашъ Толстой, величайшій эпическій талантъ, потерялъ вкусъ къ жизни, къ искусству... Въ области ума этотъ рахитизмъ имѣетъ свое особое названіе: мистицизмъ—болѣзнь темныхъ чувствъ, ведущихъ борьбу съ яснымъ и свѣтлымъ сознаніемъ.

Русскій, съ помертвѣвшимъ лицомъ, отодвинулся въ уголъ дивана. Онъ совершенно притихъ, вслушиваясь, вдумываясь. Казалось, онъ медленно приподнималъ въ душѣ что-то большое, тяжелое, неподвижно лежавшее тамъ до сихъ поръ. Онъ началъ спокойно:

— Вы говорите—Толстой потерялъ вкусъ къ жизни. Есть два вкуса въ человѣческой душѣ: вкусъ къ конкретной жизни и вкусъ къ тайнѣ, которая облекаетъ жизнь. На вершинахъ культуры и

образованности люди заглушають въ себѣ одинъ вкусъ ради другого. Когда сознаніе освѣщаетъ видимыя вещи, придаетъ имъ вполнѣ опредѣленную форму и цвѣтъ, — пропадаетъ инстинктъ къ тому, что недоступно воспріятію, не имѣетъ формы, но вѣчно пребываетъ въ темной глубинѣ души. Знаете-ли, что сдѣлала для культурнаго человѣчества Россія? Она лепетала о томъ, для чего нѣтъ никакихъ опредѣленныхъ словъ. Вы изволили сказать, что Достоевскій типиченъ, какъ *современный* человѣкъ. Однако, если справедливы ваши теоріи, Достоевскій долженъ быть сданъ въ архивъ. Но Достоевскій, дѣйствительно, типиченъ, потому что въ немъ живы оба вкуса—въ его душѣ боролись всѣ противорѣчія: Богъ и міръ. Достоевскій типиченъ потому, что онъ скорѣе принялъ-бы какое угодно страданіе, чѣмъ отказаться отъ самого себя или ограничивать свою душу въ томъ или другомъ направленіи. О Пушкинѣ, Гоголѣ, Толстомъ, въ особенности о Пушкинѣ, этомъ полубогѣ русской литературы, я могъ-бы сказать вамъ очень многое, но я вижу— у васъ уже нѣтъ времени выслушивать мои разсужденія, и я протягиваю вамъ мою руку на прощанье.

Нѣмецъ схватилъ протянутую руку и крѣпко пожалъ ее. Ему сдѣлалось вдругъ невыразимо больно покинуть этого страннаго человѣка, который показался ему сначала комичнымъ. Онъ что-то пробормоталъ въ знакъ сочувствія и удовольствія и выразилъ пожеланіе когда-нибудь съ нимъ встрѣтиться. Поѣздъ остановился. Онъ направился къ двери купэ, которую шумно распахнулъ кондукторъ, и смѣшался съ толпою на ярко-освѣщенной платформѣ.

Русскій остался неподвижно на мѣстѣ. Поѣздъ уносилъ его дальше и дальше въ темноту ночи. Онъ ѣхалъ въ Вѣну, чтобы оттуда проѣхать въ малокультурную, безправную провинцію, черезъ Кіевъ, гдѣ онъ хотѣлъ видѣть борьбу византійскихъ и простонародныхъ началъ въ церковной живописи талантливыхъ русскихъ художниковъ.

1897. Октябрь.

Раскольниковъ.

Я сидѣлъ въ ресторанѣ Палкина за ужиномъ. Недалеко отъ меня вели бесѣду два незнакомыхъ человѣка за столикомъ, который былъ уставленъ опорожненными бутылками. Ужинъ ихъ былъ конченъ, и клубы бѣлесоватаго сигарнаго дыма расплывались надъ собесѣдниками. Одинъ изъ нихъ былъ человѣкъ средняго возраста, бѣлокурый съ просѣдью, съ густою круглою бородою и усами, пожелтѣвшими отъ куренья. Глаза его разсѣянно бѣгали по сторонамъ, иногда онъ нервно подергивался на стулѣ и, возражая своему собесѣднику, пригибался грудью къ столу. Другой былъ молодой человѣкъ, лѣтъ тридцати, въ аккуратномъ черномъ сюртукѣ, нѣсколько на распашку, съ разсыпающимися темными волосами, которые онъ часто закидывалъ рукою назадъ. Давая реплику, онъ какъ-то любезно улыбался и съ легкимъ привычнымъ самолюбованіемъ подчеркивалъ отдѣльныя слова. Онъ прибѣгалъ къ иностраннымъ терминамъ, которые произносилъ съ едва уловимымъ наивнымъ удовольствіемъ. Я подумалъ, что, вѣроятно, это былъ какой-нибудь начинающій приватъ-доцентъ петербургскаго университета. Когда затихъ долго гудѣвшій органъ, я услышалъ упоминаніе о маленькомъ очеркѣ «Въ купэ», напечатанномъ мною въ послѣдней книгѣ «Сѣвернаго Вѣстника». Я естественно насторожился.

— Мнѣ кажется, что и нѣмецъ, и русскій ошиблись, фактически ошиблись,—говорилъ молодой человѣкъ.—Раскольниковъ совсѣмъ не покаялся. Онъ просто былъ выбитъ изъ колеи и все, что онъ дѣлаетъ подъ конецъ романа, до эпилога, не больше, какъ жертва собственными идеями окружающей его, довольно-таки пошлой средѣ. Онъ оправдалъ свои убѣжденія яркимъ поступкомъ,

и затѣмъ — онъ падаетъ, какъ человѣкъ, не имѣющій нервныхъ силъ остаться ратоборцемъ. Въ мысляхъ онъ себѣ не измѣняетъ.

Онъ затянулся дымомъ, бросилъ бѣглый взглядъ на сосѣдніе столики и затѣмъ продолжалъ, нѣсколько повысивъ голосъ:

— Я могу говорить объ этомъ предметѣ, какъ на экзаменѣ. Я нарочно просмотрѣлъ всѣ сцены романа, относящіяся къ такъ называемому покаянію Раскольникова. И вотъ, повторяю вамъ: авторъ очерка глубоко ошибся. Раскольниковъ до конца твердъ въ своихъ убѣжденіяхъ. За минуту передъ покаяніемъ онъ говоритъ Сонѣ: «Я сейчасъ иду предавать себя. Но я не знаю, для чего я иду предавать себя». Вы видите, онъ не знаетъ, для чего ему предавать себя полиціи. То-ли это настроеніе, въ какомъ человѣкъ можетъ искренно покаяться? Теперь, смотрите дальше. Соня говоритъ Раскольникову, что покаяніемъ онъ смоетъ половину своего преступленія. И вотъ Раскольниковъ, почти взбѣсившись отъ этого слова, восклицаетъ: «Преступленіе? Какое преступленіе? То, что я убилъ гадкую, зловредную вошь, старушонку-процентщицу, никому не нужную, которую убить—сорокъ грѣховъ простятъ, которая изъ бѣдныхъ сокъ высасывала, и это преступленіе?» Какъ вы это поймете? Онъ убилъ—по своему неизмѣнному убѣжденію—какую-то вошь, которую надо убить. Онъ заступился за бѣдняковъ противъ вампира, противъ соціальнаго эксплуататора. Я такъ понимаю Раскольникова и думаю, что иначе его понять нельзя. Это—протестантъ, непреклонный, хотя и падающій отъ натиска грубыхъ факторовъ общественнаго регресса. И онъ самъ на этотъ счетъ не обманывается. Онъ говоритъ о своемъ злосчастномъ покаяніи, какъ о малодушіи, какъ о поступкѣ, который можно объяснить только его бездарностью. Вотъ, что я думаю объ этомъ предметѣ, Василій Михайловичъ.

Василій Михайловичъ довольно долго посматривалъ на молодого говоруна, съ лукавымъ выраженіемъ въ прищуренныхъ глазахъ. Онъ, повидимому, не торопился со своимъ возраженіемъ и ждалъ, пока собесѣдникъ не выскажется до конца. Теперь настала его очередь.

— Такъ, по вашему, Раскольниковъ — это типъ протестанта, изъ новыхъ въ свое время теченій и, говоря вашими словами, убѣжденный ратоборецъ общественнаго прогресса? Вотъ какъ вы его понимаете. Достоевскій представилъ либеральнаго героя, который отъ начала до конца находится въ разладѣ съ косною толпою? Ничего другого вы не отыскали въ романѣ относительно Раскольни-

кова. Извините-съ, я съ вами не согласенъ. Раскольниковъ—человѣкъ, который мечталъ сдѣлаться Наполеономъ, хотя, конечно, не могъ имъ сдѣлаться. Вы забыли статью Раскольникова о томъ, что великимъ людямъ все позволено. Вы не замѣтили одного очень важнаго словца: Раскольниковъ хотѣлъ *осмѣлиться*, *озлиться*. Чувствуете вы, какія тутъ открываются глубины? Онъ искалъ въ себѣ гордости, права на власть, былъ нетерпѣливъ—вотъ какія въ немъ черточки. Онъ героемъ хотѣлъ сдѣлаться,—понимаете, не подвижникомъ-протестантомъ, а героемъ, въ самоновѣйшемъ смыслѣ этого слова. Тутъ, за много лѣтъ, теоріями Ницше вѣетъ, а не тургеневскою Новью. Достоевскій, какъ никто другой, опередилъ свою эпоху и далъ образчикъ чистѣйшаго русскаго демонизма, который онъ измѣрилъ до глубины.

— Ну, все равно,—перебилъ молодой человѣкъ.—Пусть Раскольниковъ хоть демонистъ, объ этомъ не будемъ спорить. Все-таки, я правъ, говоря, что Раскольниковъ вовсе и не покаялся. Согласитесь, вѣдь не важно для такой натуры, пошелъ онъ или не пошелъ признаваться въ полицію. Главное—это то, что онъ думаетъ, говоритъ: «я не знаю, для чего я иду предавать себя».

— Извините-съ, для меня въ этихъ словахъ Раскольникова заключается великій смыслъ. Онъ не знаетъ, зачѣмъ идетъ предавать себя—да, да! Онъ *самъ* не знаетъ. Онъ, какъ невольникъ, идетъ на свое покаяніе. Но въ какомъ смыслѣ невольникъ? Подумать только, какъ глубоко проникъ въ душу человѣческую Достоевскій. Человѣкъ съ яркими убѣжденіями, почти фанатикъ, молодой писатель съ талантомъ, Раскольниковъ кончаетъ одну полосу своей жизни поступкомъ, котораго самъ не можетъ понять. Онъ не властенъ надъ собою. Сознаніемъ онъ презираетъ свое малодушіе, свою бездарность, какъ онъ выражается,—а что-то болѣе сильное, чѣмъ сознаніе, непобѣдимо толкаетъ его къ самообличенію и страданію. Онъ убилъ вошь никуда негодную, и все-таки онъ долженъ искупить страданіемъ какую-то великую ошибку. Ему никогда не сдѣлаться Наполеономъ—не потому, чтобы Наполеонъ былъ слишкомъ великъ, а онъ слишкомъ малъ — правду сказать, все-то солдатское величіе Наполеона мнѣ кажется грошовымъ,—а потому, что въ душѣ Раскольникова жила добрая божественная стихія, которая борется противъ всякой злости, противъ убійства. Величіе Наполеона пройдетъ, какъ дымъ, потому что можно было-бы доказать, что этотъ корсиканецъ не проявилъ въ своей дѣятельности высшаго экстаза, что мечты его были суетой. А Раскольниковъ ве-

ликъ и силенъ въ своей слабости. Онъ, дѣйствительно, покаялся, хотя и самъ не зналъ, для чего. Именно въ такомъ покаяніи разрѣшена художникомъ глубокая задача. Онъ покаялся невольно, безсознательно, по наитію внутреннихъ импульсовъ, которые отчетливо воплощены въ словахъ Сони. Это настоящее, важное покаяніе: сознаніе могло-бы опять измѣниться, ухватиться за какую-нибудь новую ошибочную идею, но безсознательная душа его, оставаясь все время неизмѣнною, не могла иначе излѣчить Раскольникова. Она знала, для чего и почему ему нужно было принять на себя страданіе. Она толкала его, противъ его сознательной воли, къ освобожденію и возрожденію.

— Позвольте, Василій Михайловичъ, — вы сказали, что безсознательная душа неизмѣнно управляла Раскольниковымъ, ведя его къ освобожденію. Это, по вашему, есть прогрессивное начало въ его жизни. А моментъ убійства? Вѣдь безсознательная душа и тогда была въ немъ. Выходитъ какъ-то, что Богъ заодно съ убійцею...

Дальнѣйшія слова его заглушились бравурными звуками органа, который былъ заведенъ лакеемъ на увертюру изъ «Карменъ». Разговоръ моихъ сосѣдей на время для меня пропалъ. Я сталъ смотрѣть въ публику. Нѣкоторые уже уходили. Навстрѣчу уходящимъ прошли черезъ залу нѣсколько извѣстныхъ литературныхъ дѣятелей. Судьба сводила и разводила меня съ ними въ случайныхъ журнальныхъ встрѣчахъ, которыя въ Россіи разрѣшаются, почему-то, во-первыхъ, тѣмъ, что по-человѣчески знакомые полемисты перестаютъ кланяться другъ другу, и, во-вторыхъ, тѣмъ, что самая полемика, утеривая всякіе идейные корни, становится какою-то «вселенскою смазью» по открытымъ лицамъ противниковъ передъ оторопѣвшею публикою. Мелькнула фигура журнальнаго критика, съ побѣлѣвшей волнистой шевелюрой, съ выразительнымъ лицомъ—что-то вспомнилось, давнишнее, человѣчное, вспомнилось безъ малѣйшей внутренней горечи и протеста,—и тутъ же затуманилось. Прошелъ газетный критикъ, который наивно считаетъ себя опаснымъ крокодиломъ въ мутномъ озерѣ современной россійской словесности, но который, въ дѣйствительности, будучи отъ природы неглупымъ, не имѣетъ на своей совѣсти ни одной серьезной литературной работы—ничего, кромѣ поверхностно-хлесткихъ фельетоновъ и стиховъ средняго достоинства. Темно-рыжая бородка, тараканьи усы, которые онъ разглаживаетъ и вытягиваетъ двумя пальцами, небольшіе тусклые глаза—внѣшній видъ, не обличающій настоящей, внутренней злобы,—что-то даже довольно добродушное. Въ эту ми-

нуту, подъ бравурный напѣвъ «Карменъ», самые его фельетоны показались мнѣ забавными и водевильно-веселыми. Затѣмъ проплыла вялая фигура съ жидкими локончиками еще одного извѣстнаго критика, а за нимъ, догоняя его, прошелъ молодой журналистъ, съ приподнятыми плечами и замашками расторопнаго банковскаго чиновника. Вѣроятно, всѣ эти люди пришли изъ театра или какого-нибудь общаго литературнаго собранія. Я подумалъ,— вотъ представители петербургской журнальной интеллигенціи, живой матеріалъ для скорбной и мучительно вдохновенной сатиры Достоевскаго. Мнѣ показалось, что эти люди, съ разными дарованіями, съ большими и мелкими страстями, съ идейными намѣреніями, но безъ фанатически-честной логики, не должны ни въ комъ возбуждать никакого озлобленія. Подъ мутною пѣною журнальныхъ распрей и газетныхъ перебранокъ, не переставая, струится чистый, хотя и скудный, въ послѣднее время, потокъ художественной русской литературы.

Органъ смолкъ. Мои сосѣди оживленнѣе прежняго продолжали бесѣду. Василій Михайловичъ говорилъ, сильно разгорячаясь, взволнованно, смотря въ лицо молодому оппоненту нѣсколько покраснѣвшими глазами.

— ...Да, безсознательная душа не бездѣйствовала, когда Раскольниковъ совершалъ убійство. Это намѣчено у Достоевскаго съ поразительною геніальностью, — помнится, въ какихъ-то нѣсколькихъ строкахъ. Раскольниковъ вынимаетъ топоръ, взмахиваетъ имъ обѣими руками и почти машинально, безъ усилія, опускаетъ его на голову старухѣ обухомъ. Помните, Достоевскій говоритъ: «силы его тутъ какъ-бы не было.» Это чрезвычайно важно. Раскольниковъ убиваетъ эту несчастную легистраторшу, опираясь только на свое сознаніе—во имя сознательной мысли. Весь его духъ въ этомъ не участвуетъ, и вотъ почему въ дѣйствіяхъ его нѣтъ ни силы, ни увѣренности. Онъ ударяетъ старуху обухомъ машинально—именно такъ, какъ это бываетъ въ гипнозѣ, когда сознаніе сосредоточено на одномъ предметѣ, а душа бездѣйствуетъ. Но какъ только онъ разъ опустилъ топоръ, говоритъ Достоевскій,—тутъ и родилась въ немъ сила. Совершенно понятно,—удивительная точность въ изображеніи именно такого, идейнаго убійства, при бездѣйствіи безсознательныхъ инстинктовъ и препятствіяхъ христіански-настроеннаго сердца. За первымъ ударомъ въ тѣлѣ его развивается грубая сила— рядъ рефлексовъ, которые заставляютъ его докончить начатое дѣло. Духа въ этой работѣ нѣтъ,—и она совершается по механическимъ

законамъ. Инстинкты не помогаютъ Раскольникову, потому что этихъ, разрушительныхъ, инстинктовъ нѣтъ въ его натурѣ. Дальнѣйшія его дѣйствія становятся безтолковыми, безпорядочными. Имъ овладѣваетъ разсѣянность и задумчивость. Онъ забываетъ о главномъ и прилѣпляется къ мелочамъ. Иногда ему кажется, что онъ сходитъ съ ума. Все это страшно понятно, и никто лучше Достоевскаго не могъ показать намъ, какъ безсильно сознаніе, когда ему не помогаетъ безсознательная душа, когда ему сопротивляются нравственные инстинкты... Замѣтьте, какъ онъ неисчерпаемъ въ пониманіи сложной человѣческой натуры. Когда въ комнату неожиданно вошла Лизавета, Раскольниковъ *бросился* на нее съ топоромъ—онъ дѣйствуетъ теперь съ силою, порывисто и энергично, потому что ему стала угрожать опасность. Теперь ему помогаютъ самооборонительные инстинкты, которые изъ другихъ темныхъ инстинктовъ наиболѣе живучи въ человѣкѣ. Когда, послѣ двухъ убійствъ, Раскольниковъ видитъ новую опасность—поднимающагося по лѣстницѣ человѣка, онъ быстро и ловко хватаетъ запоръ и тихо, неслышно, насаживаетъ его на петлю. Достоевскій такъ и говоритъ: ему помогалъ инстинктъ. Видите, въ дѣйствіяхъ Раскольникова можно замѣтить постоянную борьбу безсильнаго сознанія съ всесильною безсознательною душою. Эта душа и не позволяетъ ему сдѣлаться Наполеономъ, не позволяетъ ему *озлиться* до конца, какъ онъ самъ великолѣпно выражается, дѣлаетъ ничтожными всѣ его демоническія мечты и его презрѣніе къ человѣческому обществу. Въ минуты просвѣтлѣнія Раскольниковъ понимаетъ, что своимъ неудачнымъ наполеоновскимъ героизмомъ онъ убилъ самого себя, свою душу, и что потребуются какія-то дѣйствія, которыя освободятъ его отъ непосильной тяжести. Онъ не знаетъ, что съ нимъ дѣлается, постоянно путается въ своихъ понятіяхъ, но надъ нимъ тяготѣютъ чары неискоренимаго внутренняго благородства. Онъ не убилъ, а оскорбилъ свою душу, и оскорбленная душа проложитъ себѣ дорогу, въ концѣ концовъ, сквозь мишуру его случайныхъ сознательныхъ ошибокъ. Когда Соня, въ огневомъ восторгѣ, говоритъ ему: «пойди сейчасъ, сію же минуту, стань на перекресткѣ, поклонись, поцѣлуй сначала землю, которую ты осквернилъ, а потомъ поклонись всему свѣту, на всѣ четыре стороны, и скажи всѣмъ, вслухъ: я убилъ!»,—Раскольниковъ хотя и отвѣчаетъ, что онъ не пойдетъ, но читатель чувствуетъ, что онъ измѣнитъ этому рѣшенію, что поверхностное сознаніе не выдержитъ борьбы съ страстотерпческими потребностями души.

Не человѣческія теоріи, которыя вошли въ его сознаніе, а самъ Богъ, черезъ его душу, оскорбленную и униженную его безуміемъ, управляетъ отнынѣ его жизнью. Онъ смирится, онъ пойдетъ и покается, станетъ на колѣни, поцѣлуетъ грязную землю Сѣнной площади *съ наслажденіемъ и счастіемъ* и отдастъ себя въ руки грубыхъ людей только для того, чтобы принять очистительное страданіе. Достоевскій показываетъ намъ въ этомъ человѣкѣ не смѣну однѣхъ теорій другими, а откровеніе совѣсти въ томъ движеніи, широкомъ и звучномъ, которое называется покаяніемъ. Онъ покаялся, Раскольниковъ, хотя видѣнія ошибочно настроеннаго сознанія и горделивыя, по-человѣчески заносчивыя теоріи преслѣдуютъ его до конца... Вотъ видите, — вамъ показалось, что и нѣмецъ и русскій журнальнаго очерка оба ошиблись, что Раскольниковъ вовсе и не покаялся. Нѣтъ-съ, покаяніе было, особенное покаяніе, вдохновенное, съ кровавыми слезами, при конвульсивномъ сопротивленіи того чорта, который сидѣлъ въ сознаніи Раскольникова и который, по его-же собственнымъ словамъ, былъ убійцей несчастной легистраторши... Ну, кажется, очень поздно, пора домой.

Въ самомъ дѣлѣ, было уже около трехъ часовъ. Электричество было погашено. На немногихъ занятыхъ столахъ зажигали новыя свѣчи. Мои сосѣди поднялись. Я всталъ вмѣстѣ съ ними. На улицѣ меня охватила пронизывающая сырость петербургской осени, съ ея мелкимъ, вялымъ, утомительнымъ дождемъ, съ ея сѣрыми туманами, которые никогда не оживляются пестрыми красками меланхолическаго листопада.

1897. Ноябрь.

Религія въ современной литературѣ.

I.

Однимъ изъ самыхъ популярныхъ писателей въ Россіи является въ настоящее время польскій романистъ Генрикъ Сенкевичъ. Каждое новое его произведеніе быстро обходитъ обширные круги читателей, вызывая различные толки въ печати. О «Семьѣ Поланецкихъ», предпослѣднемъ его романѣ, появилось нѣсколько отзывовъ, гдѣ по адресу художника высказывалось много очень сочувственныхъ и лестныхъ мнѣній. Всѣ согласно признали, что Сенкевичъ писатель съ талантомъ, что его повѣсти и романы представляютъ рядъ интересныхъ явленій въ области искусства, что онъ умѣетъ откликаться на всякое свѣжее литературное вѣяніе. Сенкевича расхвалили съ увлеченіемъ. Даже такой опытный и широко образованный критикъ, какъ Спасовичъ, посвятилъ «Семьѣ Поланецкихъ» обширную статью, переполненную самыми восторженными характеристиками различныхъ сторонъ его дарованія. Статья эта, кажется, напечатана въ какой-то газетѣ, но раньше она была прочитана въ одномъ интеллигентномъ кружкѣ. Вызванныя авторомъ пренія отличались особенною оживленностью, Спасовичу много возражали. Но опытный полемистъ по литературнымъ вопросамъ, Спасовичъ твердо стоялъ на своемъ, отражалъ удачныя и неудачныя нападки почти съ одинаковой силой. Сенкевичъ, говорилъ онъ съ какою-то страстною увѣренностью, не просто даровитый писатель, а художникъ съ признаками геніальности. А чтобы такой восторженный отзывъ о Сенкевичѣ не казался черезчуръ парадоксальнымъ, критикъ дѣлалъ ссылки на многія сцены въ романѣ, приводилъ отдѣльныя афористическія изреченія писателя— изреченія, которыя всѣ, по мнѣнію Спасовича, обнаруживаютъ си-

лу, блескъ и мѣткость его ума. Только однажды, не замѣтивъ собственной оплошности, референтъ рѣшился допустить ограниченіе, значительно ослабляющее литературную цѣнность всей его характеристики. Ораторъ сказалъ, что, называя Сенкевича геніальнымъ писателемъ, онъ имѣетъ при этомъ въ виду, по преимуществу, польскую аудиторію. Мы думаемъ, что, дѣлая такое неосторожное заявленіе, Спасовичъ впалъ въ двойную неловкость, нарушая общечеловѣческія требованія художественной критики и давая ошибочное представленіе объ истинныхъ достоинствахъ польской литературы. Для всякаго должно быть ясно, что никакихъ кружковыхъ геніевъ въ искусствѣ не бываетъ. Если Сенкевичъ писатель съ геніальнымъ талантомъ въ глазахъ интеллигентной польской аудиторіи, то онъ долженъ оказаться такимъ на судѣ всякой безпристрастной критики,—въ Варшавѣ и далеко за предѣлами Варшавы. Маленькихъ мѣстныхъ геніевъ не существуетъ, хотя люди, одержимые патріотическими стремленіями, часто готовы въ угоду національному самолюбію раздувать скромную дѣятельность того или другого писателя до степени всемірно-важнаго культурнаго событія. Не смѣшивая вопросовъ искусства съ вопросами гражданствености и политики, слушатели Спасовича не могли не понять, что, при новой постановкѣ, вся его характеристика должна потерять свой чисто литературный характеръ, и потому возраженія предъявлялись въ старомъ порядкѣ,—такъ, какъ еслибы не было сказано ни слова о польской аудиторіи, тѣмъ болѣе, что въ самомъ рефератѣ Спасовичъ касался только эстетическихъ и литературныхъ вопросовъ, разрѣшая ихъ съ обычною горячностью, съ обычнымъ талантомъ.

Новый романъ Сенкевича —«Quo vadis» — еще не вызвалъ въ печати никакихъ критическихъ разсужденій, но надо думать, что и на этотъ разъ дѣло не обойдется безъ самыхъ лестныхъ похвалъ по адресу художника. Романъ читается съ интересомъ и, по тенденціи, какъ нельзя болѣе подходитъ къ вкусу и пониманію современнаго общества. При несомнѣнномъ дарованіи, Сенкевичъ не обнаруживаетъ въ своихъ произведеніяхъ никакой особенной оригинальности. Въ своихъ романахъ и разсказахъ изъ польской жизни онъ умѣетъ описывать отдѣльные эпизоды, сохраняя бытовой колоритъ, подкупая изящными подробностями. Иногда дѣйствующія лица его разсказовъ производятъ живое впечатлѣніе. Опи-

санія, краски, психологическіе оттѣнки, діалоги отличаются свѣжестью, натуральностью, нѣкоторою красотою, которая вообще неразлучна съ его искусствомъ. Уступая собственнымъ инстинктамъ поэтической правдивости, онъ рисуетъ дѣйствительную, внутреннюю жизнь людей, не заботясь о томъ, какое это можетъ произвести впечатлѣніе на патріотически настроенныхъ журналистовъ и критиковъ. Иногда передъ нами настоящій писатель съ умомъ свободнымъ, съ талантомъ нѣжнымъ и тонкимъ. Такимъ именно Сенкевичъ выступаетъ въ небольшихъ разсказахъ и очеркахъ, но не въ длинныхъ романахъ, гдѣ постоянно чувствуется нѣкоторая скудость оригинальнаго пониманія міра, вялое, безсодержательное отношеніе къ вопросамъ соціальной и умственной жизни. Въ этихъ произведеніяхъ, растянутыхъ на сотни страницъ, при живой наблюдательности, нѣтъ художественнаго единства. Безукоризненно хороши лишь отдѣльныя описанія природы, массовыхъ движеній, разныя чисто-театральныя картины, но то, что составляетъ душу всякаго искусства,—психологическій анализъ, отвлеченная идея въ наглядныхъ чувственныхъ образахъ, въ формѣ живыхъ событій человѣческой дѣятельности,—не производитъ почти никакого впечатлѣнія. Обширныя темы, обнимающія явленія всемірно-историческаго значенія, не по силамъ его красивому, острому, но не глубокому дарованію.

Обратимся къ новому роману польскаго писателя. Сенкевичъ воспроизводитъ одну изъ самыхъ важныхъ историческихъ эпохъ. Христіанская мысль еще не успѣла овладѣть цѣлымъ міромъ, но она уже тихо распространяется по всѣмъ слоямъ римскаго общества. Встрѣчаясь съ старыми понятіями, она разрушаетъ ихъ авторитетъ не грубымъ нападеніемъ, а кроткимъ воззваніемъ къ духу справедливости. Дѣйствіе романа происходитъ въ первую эпоху послѣ смерти Христа, въ Римѣ, въ царствованіе Нерона. Всѣмъ извѣстные факты проходятъ предъ глазами, волнуя читателя трагическими подробностями. Неистовства Нерона не знали никакого предѣла. Онъ устраивалъ представленія съ дикими звѣрями, бои гладіаторовъ, публичныя пиршества, на которыхъ римская знать открыто предавалась разврату. Разыгрывая комедіи и пантомимы на сценѣ, Неронъ затѣвалъ кровавыя зрѣлища для черни, жадной къ чувственнымъ вакханаліямъ. Каждый день онъ изобрѣталъ новыя истязанія преступниковъ, новыя наслажденія, новые виды кровожаднаго сладострастія. Однажды Римъ сдѣлался добычею огромнаго пожара. Многіе догадывались, что пожаръ этотъ былъ произ-

веденъ самимъ Нерономъ, но никто не рѣшался открыто обвинить императора. Чтобы утишить молву, пишетъ Тацитъ, Неронъ свалилъ вину на вымышленныхъ преступниковъ. Люди, называвшіе себя христіанами, были схвачены. «По слѣдствію, произведенному надъ множествомъ изъ нихъ, они были уличены не столько въ поджогѣ Рима, сколько во всеобщей къ нимъ ненависти. Надъ ними надругались, предавая ихъ смерти. Ихъ одѣвали въ звѣриныя шкуры, чтобы травить собаками, ихъ распинали на крестахъ, предварительно обливъ горючими веществами, чтобы они ночью замѣняли факелы. Для этого зрѣлища Неронъ отдалъ свои сады: онъ явился народу на колесницѣ, въ одеждѣ возничаго. Но хотя варварства эти были совершаемы надъ преступниками, достойными смерти, о нихъ, однако, жалѣли, потому что ими жертвовали лютости государя, а не общественному благу». Такъ совершилось первое гоненіе на христіанъ. Въ небольшомъ разсказѣ Тацита собраны всѣ черты этой великой исторической драмы: жалкій въ своемъ изступленіи цезарь—актеръ, шутъ и посредственный стихотворецъ—христіане, предаваемые на растерзаніе дикимъ звѣрямъ, и римская масса, которая упивается трагическимъ спектаклемъ, но минутами догадывается, что страдаютъ невинные люди. Ихъ жалѣли, разсказываетъ Тацитъ, ихъ спокойствіе производило смуту въ душахъ людей, не привыкшихъ къ зрѣлищу убѣжденнаго мученичества за религію.

На фонѣ этихъ событій написанъ весь романъ. Нельзя сказать, чтобы художникъ нашелъ въ историческихъ источникахъ какіе-нибудь новые факты, драгоцѣнныя бытовыя подробности, рисующія общественную жизнь Рима въ эту крайне интересную эпоху. Въ описаніяхъ не видно ни самостоятельнаго изученія письменныхъ документовъ, ни яснаго пониманія тѣхъ идейныхъ силъ, которыя боролись на рубежѣ стараго и новаго времени. Надо было проникнуть къ самымъ основамъ языческихъ преданій, чтобы изнутри увидѣть то, что двигало исторію древнихъ народовъ и, несмотря на двухтысячелѣтнюю христіанскую культуру, еще не погибло до настоящаго времени. Надо было уразумѣть внутреннюю тенденцію классическаго міра въ ея чистомъ видѣ. За широкимъ изученіемъ греко-римской жизни по лучшимъ литературнымъ источникамъ художникъ долженъ былъ обратиться къ самой серьезной, всесторонней и не шаблонной разработкѣ тѣхъ матеріаловъ, по которымъ рисуются первые шаги христіанства на историческомъ пути. Желая представить столкновеніе двухъ великихъ силъ, язычества

и христіанства, Сенкевичъ долженъ былъ войти въ глубокое, свободное обсужденіе основъ новой религіозной системы, которая возникла, какъ говорятъ, на развалинахъ стараго языческаго ученія. Слѣдя за теченіями современной европейской литературы, Сенкевичъ не могъ не замѣтить, что старая борьба классическихъ и христіанскихъ началъ закипаетъ теперь съ новою силою. Эстетическіе вопросы, для разрѣшенія которыхъ необходимо полное пониманіе греко-римскаго искусства, никогда еще не волновали европейское общество съ такою силою, какъ именно теперь. Послѣ двухъ-тысячелѣтней исторіи, христіанская мысль должна разрѣшить задачу огромнаго, всемірнаго значенія—задачу искусства, важнѣйшую между всѣми другими задачами настоящаго времени, потому что міръ страдаетъ отъ уродства такъ-же, какъ и отъ нравственнаго ничтожества. Эта задача, возникшая въ переходный историческій моментъ, когда еще не окончательно разложились старыя понятія и еще только зажглись первые лучи утренняго разсвѣта, должна оказаться по силамъ идеалистической философіи, потому что одно лишь поверхностное и ложно направленное образованіе могло раздѣлить эстетику и требованія нравственнаго чувства. Красота едина для цѣлаго міра человѣческой жизни, какъ-бы мы ни называли ее.

Разсмотримъ главныя фигуры романа: героевъ отживающаго языческаго міра и героевъ христіанства. Художникъ съ особенною тщательностью выводитъ фигуру остроумнаго, изящнаго скептика, Петронія. Его привычки, складъ его души, его нравственный и физическій обликъ описаны съ мельчайшими подробностями и, надо сказать правду, съ замѣтнымъ талантомъ. Въ этомъ убѣжденномъ эстетикѣ, который ведетъ идейную борьбу противъ нарождающагося христіанства, отразилось все, что Сенкевичъ думаетъ о разныхъ сторонахъ языческой культуры. Петроній увлекаетъ его поэтическими чертами своего характера. Онъ слѣдитъ за нимъ съ волненіемъ, которое даетъ себя чувствовать въ слогѣ, въ отдѣльныхъ выраженіяхъ, въ изысканности художественныхъ описаній и характеристикъ. Каждый разъ, когда Петроній появляется на сценѣ, дѣйствіе романа пріобрѣтаетъ оживленіе и силу. При разсудочномъ сочувствіи христіанской философіи, художникъ болѣе постигаетъ міръ языческій, какъ онъ рисуется ему въ пластическихъ видѣніяхъ его зыбкой, легкой фантазіи.

Романъ открывается фигурою Петронія. Къ нему прибѣгаетъ молодой римлянинъ Виниций, который безъ памяти влюбился въ красивую дѣвушку Лигію, тайно исповѣдующую «христіанское суе-

вѣріе». Петроній—тонкій знатокъ въ дѣлахъ любви. Проводя жизнь среди разнообразныхъ чувственныхъ удовольствій, онъ не знаетъ иного бога, кромѣ бога любви. Онъ служитъ Киприде. Вопросы добра и зла его не интересуютъ. Петроній, говоритъ о немъ Сенека въ романѣ, давно уже утратилъ различіе между добромъ и зломъ, и потому, чтобы подвигнуть его на какое-нибудь новое дѣло, надо ему доказать, что его прежніе поступки возмущаютъ эстетическое чувство, что они достойны вольноотпущенника. Иныхъ доводовъ онъ не понимаетъ. Но при всемъ своемъ равнодушіи къ нравственнымъ вопросамъ, онъ умѣетъ иногда заступиться за невинныхъ людей во имя эстетическихъ требованій своей натуры. Такъ однажды онъ явился передъ цезаремъ защитникомъ нѣсколькихъ рабовъ, приговоренныхъ къ смертной казни,—на томъ единственномъ основаніи, что такое избіеніе казалось ему варварствомъ, достойнымъ какихъ-нибудь скиѳовъ, а не римлянъ. Приказывая дать нѣсколько ударовъ палкой красивой рабынѣ, онъ требуетъ, чтобы ей не испортили кожи. Его бесѣды съ Нерономъ, несмотря на всю свою опасность, отличаются необычайною утонченностью, которая держитъ въ полномъ очарованіи цезаря, его дворъ, всѣхъ друзей и враговъ его гибкаго, никогда не теряющаго самообладанія ума. На пиршествахъ Нерона онъ занимаетъ первое мѣсто. Съ лѣнивою улыбкою, за которою таится непобѣдимая самоувѣренность великаго артиста, слѣдитъ онъ за всѣми происшествіями въ жизни двора, и при каждомъ замѣшательствѣ слово его, мѣткое, острое, великолѣпное, измѣняетъ положеніе вещей. Съ истиннымъ талантомъ Сенкевичъ показываетъ нѣкоторую флегматичность въ рѣчахъ и дѣйствіяхъ Петронія, производящую впечатлѣніе чисто патриціанскаго аристократизма. Какая-то вялая, слегка утомленная иронія никогда не сходитъ съ его лица. Онъ любитъ игру жизнью. Вѣяніе смерти кружитъ ему голову, какъ изысканное наслажденіе. На этой аренѣ онъ считаетъ себя лучшимъ гладіаторомъ. Нѣкоторая неувѣренность относительно завтрашняго дня нужна его нервамъ, какъ острый напитокъ, который раздражаетъ, но не усыпляетъ. Онъ развлекается на краю бездны психическими волненіями, потому что христіанскія добродѣтели быстро надоѣли-бы ему, какъ разсужденія Сенеки. Даже подвергшись полной опалѣ со стороны цезаря, онъ не теряетъ ни на одну минуту бодрости духа передъ лицомъ людей, которые готовятъ для него неизбѣжную катастрофу. Лѣниво онъ протягиваетъ свою бѣлую руку, чтобы прочесть табличку, принесенную ему отъ Нерона преторіанцами. Свободный и небреж-

ный, онъ попрежнему язвитъ сатирическими замѣчаніями разныхъ льстецовъ, окружающихъ Нерона. Всемогущаго теперь Тигеллина, который уже занялъ его мѣсто около капризнаго императора, онъ пренебрежительно хлопаетъ по спинѣ, какъ вольноотпущенника. Выслушивая стихи Нерона, онъ смѣло хвалитъ одни, осуждаетъ другіе, требуя измѣненій и поправокъ. Его положеніе поколебалось, потому что онъ имѣлъ дерзость бросить цезарю въ лицо нѣсколько убійственныхъ фразъ, когда рѣчь зашла о томъ, чтобы свалить вину пожара на невинныхъ христіанъ. Въ немъ заволновалось эстетическое чувство съ небывалою силою. Призвать къ отвѣтственности христіанъ, когда каждый можетъ легко понять, кто поджегъ великую столицу міра! Какъ! Имѣть мужество разрушить древнѣйшій изъ городовъ и не обнаружить при этомъ смѣлости сознаться, что это сдѣлано во имя искусства! Трусливо отдать на растерзаніе невѣжественнаго плебса какую-то суевѣрную секту слабыхъ, но честныхъ людей,—это значитъ показать малодушіе и цезаря и поэта одновременно. Такими словами Петроній поставилъ на карту свою участь, потому что, смѣшавъ правду съ хитрымъ разсчетомъ, онъ потребовалъ отъ ничтожнаго человѣка страннаго, дикаго, истинно демоническаго величія, недоступнаго Нерону. И карта Петронія была побита его врагами.

На послѣднихъ страницахъ Сенкевичъ описываетъ нѣсколько моментовъ, предшествовавшихъ смерти Петронія, и самую смерть его—съ чрезвычайною исторической тщательностью. Но несмотря на нѣкоторыя тонкія подробности, эта сцена кажется черезчуръ театральною, реторичною, не согрѣтою внутреннимъ чувствомъ красоты. Самый образъ Петронія вдругъ потускнѣлъ, потерялъ свою естественность и живость. Петроній не дожидается приказа цезаря. На пиру, среди торжественнаго пѣнія цѣлаго хора и нѣжныхъ звуковъ цитры, обнявъ молодую красавицу, онъ прощается съ веселою жизнью. Разбивъ мирренскую кружку, сверкавшую «всѣми цвѣтами радуги», и прочитавъ друзьямъ ядовитое письмо къ цезарю, онъ велѣлъ открыть себѣ жилу стоявшему наготовѣ врачу. А за нимъ протянула свою розовую руку безумно-влюбленная Эвника. По данному знаку пѣвцы начали новую пѣсню Анакреона, а цитры вторили имъ тихо и жалобно. Петроній послѣднимъ движеніемъ обнялъ Эвнику и умеръ, а гости, глядя на ихъ бѣлыя тѣла, похожія на мраморъ, поняли, что вмѣстѣ съ Петроніемъ и его рабынею умираетъ то единственное, что оставалось до сихъ поръ въ Римѣ—поэзія и красота.

Таковъ Петроній. Онъ не измѣняетъ себѣ до конца, хотя около него уже закипаютъ и разыгрываются первыя волны великой христіанской революціи. Каждый разъ съ новыми силами онъ возвращается къ Кипридѣ, когда до него доносится вѣяніе христіанскихъ идей. Не вѣря ни въ какихъ боговъ, кромѣ бога любви и красоты, онъ чистосердечно отвергаетъ это странное ученіе, которое не обѣщаетъ наслажденій на землѣ. Онъ не понимаетъ христіанъ. «Ты разсказываешь о добрѣ и милосердіи этихъ людей, восклицаетъ онъ въ разговорѣ съ Виниціемъ,—а я скажу тебѣ, что они зло, потому что они враги жизни». Они зло такъ-же, какъ болѣзнь, какъ сама смерть. Греція создала красоту и мудрость міра, римляне создали силу, но что же можетъ сдѣлать ученіе, сулящее настоящую жизнь за предѣлами смерти?» Даже апостолъ Павелъ своимъ краснорѣчіемъ, предъ которымъ не могли устоять самые опытные спорщики, не склонилъ его на свою сторону. Съ душевною искренностью, не возражая на отдѣльныя слова своего великаго собесѣдника, но и не лицемѣря предъ самимъ собою, Петроній остается при старыхъ убѣжденіяхъ. Апостолъ Павелъ говорилъ ему: «Петроній, ты не можешь отвергать, что Христосъ существовалъ, что онъ воскресъ изъ мертвыхъ, потому что его видѣли Петръ и Іоаннъ, потому что я самъ видѣлъ его на дорогѣ въ Дамаскъ». Но Петроній ничего не отрицаетъ. Къ чему намъ новые боги? Наши боги прекрасны, отвѣчаетъ онъ ясно и кратко. Тогда апостолъ Павелъ, желая смутить его очевидною правдой, сталъ указывать на невѣрность и шаткость современнаго римскаго гражданства. «Петроній! говорилъ онъ. Жизнь ваша не беззаботна. Засыпая вечеромъ, вы не можете имѣть убѣжденія, что утромъ васъ не разбудитъ смертный приговоръ цезаря. Что, если-бы цезарь призналъ христіанское ученіе, которое проповѣдуетъ любовь и справедливость? Ты опасаешься за свои радости, но при христіанскомъ цезарѣ жизнь была-бы веселѣй. Ты опасаешься за красивые храмы и статуи въ честь злыхъ, мстительныхъ, развратныхъ и неискреннихъ боговъ, но при христіанскомъ цезарѣ была-бы воздвигнута новая красота во имя любви и правды. При языческомъ Неронѣ сколько сраму, сколько позора, сколько измѣны супружеской вѣрности! Все разрушено, пало, унизилось въ развратѣ. Нигдѣ не слышно правдиваго слова. Петроній! Я проповѣдую любовь, проповѣдую ученіе, которое повелѣваетъ владыкамъ любить подданныхъ, повелѣваетъ господамъ любить рабовъ, невольникамъ служить ради любви, распространяетъ справедливость и милосердіе и, въ концѣ концовъ, обѣ-

щаетъ счастье, безконечное и безбрежное, какъ море!» Но Петроній, не прибѣгая къ краснорѣчію, отвѣчалъ сухо, вяло, безъ всякаго видимаго смущенія,—что новой религіи онъ предпочитаетъ красивую Эвнику. Онъ умираетъ язычникомъ, хотя чувствуетъ при этомъ, что христіанская мысль уже начинаетъ свое побѣдное шествіе по міру, что старыя основы потрясены, что мученики пожара обнаружили огромную духовную силу, съ которою трудно бороться внѣшними средствами.

Въ этомъ краткомъ діалогѣ, гдѣ съ такою выразительностью выступаетъ фигура Петронія, кругозоръ писателя очертился съ достаточной ясностью, его отношеніе къ язычеству и христіанству объяснилось вполнѣ. Художественная картина, въ которой хотѣлось-бы отыскать глубокое настроеніе, сама раскрыла свою внутреннюю тайну и сразу обнаружила свои коренные недостатки. Мы находимся въ центрѣ романа, но при самомъ внимательномъ чтеніи вы не почувствуете въ немъ того критическаго духа, который умѣетъ открывать живыя силы исторіи за догматическимъ туманомъ, окутывающимъ всякую правду, сквозь ряды столѣтій прозрѣвать истинный смыслъ великихъ переворотовъ. Мы не имѣемъ передъ собою настоящихъ историческихъ людей. Въ діалогѣ между апостоломъ Павломъ и Петроніемъ мы, конечно, слышимъ не настоящаго апостола Павла, какимъ онъ былъ и какимъ знаетъ его научно-религіозная критика старыхъ и новыхъ временъ, а только романическую фигуру опредѣленнаго типа. Въ образахъ, вышедшихъ изъ его души, Сенкевичъ хочетъ дать понять, какія силы таятся въ христіанской философіи. Но если сочиненныя имъ рѣчи не отличаются оригинальностью, а временами сбиваются даже на пустую реторику, то это значитъ, что художникъ поставилъ себѣ задачу, непосильную для его таланта. Мы сейчасъ увидимъ, какою мертвенностью страдаютъ именно христіанскія фигуры въ романѣ Сенкевича. Но приведеннаго, въ краткомъ изложеніи, діалога между апостоломъ Павломъ и Петроніемъ совершенно достаточно, чтобы сказать, что авторъ не изслѣдовалъ основъ христіанской религіи, ея настоящихъ горизонтовъ, той великой страсти, которая толкала ея героевъ на подвиги, дѣлала ихъ живою силою среди политическаго и нравственнаго хаоса современной эпохи. Всѣ христіане, изображенные въ романѣ, вопреки правдѣ, которая никогда не укладывается въ узкую рамку, живутъ и дѣйствуютъ по опредѣленной программѣ, исполняютъ съ педантическою аккуратностью точно установленныя нравственныя правила. Никакого порыва, несмотря на

то, что враждебныя силы тѣснятъ ихъ со всѣхъ сторонъ. Люди, которые черезъ нѣсколько часовъ должны умереть въ когтяхъ дикихъ собакъ и львовъ, ничѣмъ не обнаруживаютъ своего протеста— даже выраженіемъ лица, голосомъ, страстною молитвою, устремленною къ небу. Кажется, что всѣ они образуютъ безличную, сѣрую массу, не волнуемую никакими чувствами, повторяющую затверженныя слова. Надъ картиною, написанною по книжному шаблону, не вѣетъ настоящая историческая и вмѣстѣ съ тѣмъ человѣческая правда, потому что въ этихъ религіозныхъ отреченцахъ не чувствуется того высшаго безумія, которое одно могло дать имъ экстазъ и силу для борьбы съ язычествомъ. Отсутствуетъ глубокій психологическій анализъ, который могъ-бы придать роману на этихъ страницахъ идейный блескъ.

Переберемъ главныхъ героевъ повѣствованія и посмотримъ, какъ отразилась на нихъ христіанская мысль. Прежде всего обратимъ вниманіе на героиню разсказа, красавицу Лигію, въ которую влюбленъ пылкій Виниційй. Съ первой-же минуты своего появленія она совсѣмъ не кажется живымъ человѣкомъ и скорѣе похожа на восковую фигуру, одѣтую въ стилѣ извѣстной исторической эпохи, чѣмъ на дѣвушку, въ которой кипитъ молодая кровь. Ея встрѣчи съ Виниціемъ, который отыскиваетъ ее по всѣмъ темнымъ закоулкамъ Рима, не трогаютъ ни единымъ звукомъ, хотя она сама любитъ Виниція и готова отдаться ему, если только онъ рѣшится на законный бракъ по новому церковному уставу. Пока Виниций не будетъ окропленъ водою священнаго крещенія, она не можетъ любить его съ полной свободой. Ни малѣйшаго оттѣнка страсти—въ художественномъ изображеніи, которое должно открывать то, что въ жизни часто не видно для простого глаза и прячется за внѣшнимъ, напускнымъ, самооборонительнымъ холодомъ при внутренней горячности. Именно то, что составляетъ интригу романа и что, въ концѣ концовъ, интереснѣе всякихъ посредственныхъ компиляцій по ограниченному количеству книжныхъ источниковъ, лишено теплоты и жизни въ новомъ произведеніи Сенкевича. Даже описаніе внѣшняго облика этой дѣвушки не отличается поэтическими достоинствами. У нея розовое, прозрачное лицо, свѣжія уста, «какъ-бы созданныя для поцѣлуя», синіе, какъ «морская лазурь», глаза и лобъ, отличающійся «алебастровой бѣлизной». Ея пышные, темные волосы, отливающіе отблескомъ янтаря или коринѳской мѣди, нѣжная шея, божественная закругленность плечъ, гибкость и стройность всего тѣла дышатъ юностью мая и только что распустившихся цвѣтовъ. Такою неслы-

ханною красотою, описанною, однако, довольно банальными фразами, Лигія сразу очаровала и Виниція, и даже тонкаго цѣнителя женской красоты, Петронія. Но справедливость требуетъ сказать, что, при всей реторикѣ уподобленій и сравненій, внѣшняя фигура Лигіи остается неясною. Описаніе нагой Лигіи подкупаетъ только двумя-тремя художественно правдивыми словами. Прелестная, «какъ волшебный сонъ», исполненная гармоніи, какъ «твореніе Праксителя», какъ «гимнъ», стояла она однажды предъ Актеей, смущенная, порозовѣвшая отъ стыда, сдвинувъ колѣни, закрывая руками грудь и опустивъ рѣсницы... «Прелестная, какъ волшебный сонъ»,— неясно, неопредѣленно, ходульно, при всей поэтической претенціозности выраженій. «Исполненная гармоніи, какъ твореніе Праксителя, какъ гимнъ»,—опять неясно, неопредѣленно, потому что выраженія, лишенныя конкретности, въ художественныхъ описаніяхъ создаютъ тягостный туманъ, ничего не объясняя. Умѣя въ другихъ случаяхъ съ удивительною рельефностью показывать живыхъ людей, съ типическими признаками фигуры, походки, Сенкевичъ здѣсь не создаетъ живого образа красивой дѣвушки, который стоялъ-бы передъ глазами—простой, легкій, безъ малѣйшихъ реторическихъ прикрасъ. Сбиваясь на аллегорію, ничего или мало говорящую воображенію, Сенкевичъ уподобляетъ Лигію творенію Праксителя, поэтическому гимну, но вся эта цвѣтистая реторика образуетъ рядъ пустыхъ мѣстъ въ краткомъ, но маловыразительномъ описаніи, и только одна фраза, какъ вѣрный мазокъ художественной кисти, сразу ставитъ передъ нами что-то правдивое, ясное, конкретное, показываетъ намъ настоящее человѣческое тѣло, которое живетъ, краснѣетъ, дрожитъ и смущается отъ чужого взгляда. «Она стояла предъ Актеей смущенная, порозовѣвшая отъ стыда, *сдвинувъ колѣни*, закрывая руками грудь и опустивъ рѣсницы»,— тутъ каждое слово что-то рисуетъ, объясняетъ, создаетъ, съ мастерствомъ, достойнымъ нервнаго таланта Сенкевича. Но въ общемъ, описаніе Лигіи, ея красоты, ея внѣшняго облика, не говоря уже объ ея различныхъ психическихъ состояніяхъ, не выдерживаетъ никакой серьезной критики.

Еще хуже описаны Урсъ, Виницій—съ того момента, какъ онъ окропился, наконецъ, водой священнаго крещенія,—Помпонія Грецина и два великихъ вождя христіанскаго движенія, апостолы Петръ и Павелъ. Колоссальная, грубая, нечеловѣчески сильная фигура Урса производитъ тягостное впечатлѣніе. При каждомъ бѣдствіи, которое поражаетъ Лигію и Виниція, онъ тутъ какъ тутъ.

Онъ похищаетъ Лигію изъ толпы, которая уноситъ ее въ домъ Виниція. Какъ щенковъ, онъ отбрасываетъ отъ себя самыхъ сильныхъ посланцевъ молодого патриція. Непобѣдимаго гладіатора, отличающагося сверхъестественною силою, онъ душитъ въ объятіяхъ, какъ котенка. Обреченный умереть вмѣстѣ съ другими христіанами на аренѣ, въ борьбѣ съ дикимъ звѣремъ, онъ и тутъ показываетъ невѣроятныя чудеса силы, которыя спасаютъ и его, и Лигію. Его собратья по убѣжденіямъ умирали, какъ овцы, не сопротивляясь, отдаваясь на растерзаніе львамъ и собакамъ съ невыразимою кротостью. Желая умереть подобно имъ, безъ малѣйшаго неистовства, онъ становится смиренно на колѣни, складываетъ руки и поднимаетъ глаза къ звѣздамъ, мерцающимъ сквозь отверстіе цирка. Но римской толпѣ не понравилось такое поведеніе Урса. Народъ почувствовалъ, что онъ лишится самаго интереснаго зрѣлища, если этотъ исполинъ не захочетъ защищаться. Тамъ и сямъ раздались шиканья. Стали требовать «мастигофоровъ», на обязанности которыхъ лежало хлестать гладіаторовъ, отказавшихся отъ борьбы. Но черезъ минуту все смолкло. При рѣзкомъ звукѣ мѣдныхъ трубъ на арену, среди криковъ бестіаріевъ, вырвался чудовищный германскій туръ, неся на головѣ нагое тѣло Лигіи. Тогда Урсъ, согнувъ спину подъ угломъ, ринулся къ обезумѣвшему звѣрю. Въ одно мгновеніе онъ нагналъ его и ухватилъ за рога. Всѣ перестали дышать. Въ амфитеатрѣ можно было слышать, какъ пролетаетъ муха. Съ тѣхъ поръ, какъ существуетъ Римъ, народъ не видѣлъ еще ничего подобнаго. Лигіецъ держалъ за рога дикаго звѣря. Ноги его врылись въ песокъ выше щиколокъ, кожа на мускулахъ стала почти лопаться подъ ихъ напоромъ. Но и туръ зарылся ногами въ песокъ, а темное косматое тѣло его раздулось такъ, что походило на огромный шаръ. Всѣмъ казалось, что борьба продолжается цѣлые вѣка. Но вдругъ глухое рычаніе, похожее на вздохъ, раздалось на аренѣ и чудовищная голова быка стала наклоняться въ желѣзныхъ рукахъ варвара... Ничто не опущено въ этомъ трагическомъ описаніи. Для красоты и силы впечатлѣнія собраны вмѣстѣ самыя драматическія слова, причемъ не забыто, конечно, что въ затихшемъ амфитеатрѣ можно было слышать, какъ пролетаетъ муха. И тѣмъ не менѣе фигура Урса, нѣкогда побѣдившаго гладіатора Кротона, а теперь германскаго тура, остается всетаки фигурою не живою, сочиненною, лишенною интереса, хотя художникъ для полноты сантиментальнаго эффекта даетъ ей невинные, дѣтскіе, голубые глаза съ самымъ нѣжнымъ выраженіемъ.

Безъ настоящаго таланта описанъ и Виниций. Еще на первыхъ страницахъ попадаются отдѣльныя черты, создающія до нѣкоторой степени живой обликъ молодого, горячаго, расточительнаго патриція. Его разсказъ о томъ, какъ онъ впервые увидѣлъ Лигію, увлекаетъ своею лихорадочностью. Съ нетерпѣніемъ римлянина, который не умѣетъ отказывать себѣ ни въ какихъ чувственныхъ наслажденіяхъ, онъ торопитъ Петронія, задыхаясь отъ неистовыхъ желаній. Каждое обстоятельство, которое на время удаляетъ отъ него Лигію, приводитъ его въ бѣшенство. Въ минуту горячечнаго бреда онъ кричитъ, что прикажетъ бить, сѣчь ее, когда она, наконецъ, найдется. Такимъ человѣкомъ Виниций выступаетъ въ первыхъ частяхъ романа, когда предъ глазами читателя еще не раскрылась идейная сторона произведенія, его христіанская тенденція. Но какъ только Виниций начинаетъ склоняться на сторону христіанъ, образъ его дѣлается все болѣе блѣднымъ, жалкимъ, ничтожнымъ, теряя рѣзкія черты римскаго солдата. На нашихъ глазахъ живой человѣкъ, съ плотью и кровью, съ нервами, которые даютъ реакцію на всякое сильное впечатлѣніе, превращается въ автомата, повторяющаго чужія слова, чужія рѣчи. Вдали отъ Рима, овладѣвъ, наконецъ, красивой Лигіей, онъ предается идиллическому, семейному благополучію, по новому церковному уставу, возбуждая въ читателѣ недоумѣніе предъ ограниченностью и плоскостью авторской фантазіи. Вмѣсто того, чтобы создать изъ него новаго человѣка, съ широкимъ кругозоромъ и свѣжимъ энтузіазмомъ, христіанская религія, въ поверхностномъ изображеніи Сенкевича, высосала изъ него все старое, языческое, не давъ ему никакихъ другихъ силъ высшаго порядка. «Ты спрашиваешь, пишетъ онъ Петронію,—находимся-ли мы въ безопасности. Я отвѣчу тебѣ только, что о насъ забыли. Вотъ въ эту минуту изъ портика, подъ которымъ я пишу, я вижу тихую запруду, а на ней Урса въ лодкѣ, опускающаго сѣть въ свѣтлую влагу. Жена моя прядетъ рядомъ со мною пурпурную шерсть, а въ садахъ, подъ тѣнью миндальныхъ деревъ, поютъ наши рабы». Художнику кажется, повидимому, что герой его находится на высотѣ христіанскаго величія, потому что онъ любуется *тихою* запрудою, рядомъ съ *законною* женою, которая прядетъ пурпурную шерсть. «Не Парки, пишетъ онъ дальше Петронію, прядутъ такъ пріятно нить нашей жизни, — то благословилъ насъ Христосъ, возлюбленный Богъ нашъ и Спаситель». Художнику искренно думается, что герой его тонко уразумѣлъ ученіе Христа именно теперь, когда онъ, любуясь тихою запрудою, рядомъ съ молодою законною же-

ною, съ удовольствіемъ слушаетъ пѣніе своихъ рабовъ—въ садахъ, подъ тѣнью миндальныхъ деревъ. «О, Петроній! продолжаетъ въ другомъ мѣстѣ изливаться Виниций, ты видѣлъ, сколько христіанское ученіе придаетъ смѣлости въ страданіяхъ, какъ утѣшаетъ оно въ горѣ, а потому пріѣзжай, взгляни, сколько оно даетъ счастья въ повседневныхъ условіяхъ жизни». Художнику съ тонкимъ чутьемъ къ великимъ переворотамъ въ области философской мысли, которые всегда имѣли и будутъ имѣть глубокій религіозный характеръ, кажется, повидимому, что христіанство—въ самомъ дѣлѣ—даетъ настоящее счастье, не измѣняя радикально даже «повседневныхъ условій жизни». Ученіе Христа не совершило никакой ломки, ничего не потрясло, а только на мѣсто стараго, языческаго цезаря поставило идеалъ цезаря христіанскаго, гуманнаго, кроткаго! Прежнія условія жизни остались всѣ на своихъ мѣстахъ.

Но пойдемъ дальше и посмотримъ, какъ обрисованы настоящіе герои этой великой борьбы новаго умственнаго свѣта съ старыми преданіями греко-римской культуры. Апостолы Петръ и Павелъ много разъ появляются на сценѣ романа, но нигдѣ они не кажутся живыми, художественно представленными индивидуальностями. Между ними нѣтъ никакой разницы. Каждый изъ нихъ произноситъ длинные монологи почти одного и того-же содержанія. Характерная фигура въ безподобномъ евангельскомъ разсказѣ, Петръ здѣсь выступаетъ какимъ-то благодушнымъ педантомъ,—sit venia verbis,—несмотря на то, что авторъ даже чувствуетъ къ нему пристрастіе католика и постоянно провозглашаетъ его духовную побѣду надъ міромъ. Ни единаго мѣткаго слова, которое ставило-бы Петра предъ глазами во всей его рыбацкой простотѣ и крѣпости религіознаго убѣжденія. Разсужденія, проникнутыя по временамъ узкой, школьной, условной догматикой, монотонный, тусклый перифразъ нѣкоторыхъ церковно-христіанскихъ изреченій, безъ всякой критической или, вѣрнѣе сказать, поэтической переработки,—вотъ что должно очертить великій духъ этого человѣка! Петръ жилъ съ Христомъ, слушалъ его рѣчи, самъ непосредственно ощутилъ на себѣ вліяніе его идей и затѣмъ распространялъ его ученіе, какъ вѣрный ученикъ его. На немъ долженъ былъ сохраниться живой отблескъ самого Христа, его неувядающей красоты, несказанной прелести его рѣчей, его безыменно возвышенной любви къ людямъ. Собственными глазами видѣлъ онъ эту таинственную загадку міровой исторіи, еще не покрытую дымомъ легенды. Вотъ почему, изображая Петра, художникъ долженъ былъ войти въ осо-

бенно тонкую обрисовку его личности, его простого, человѣческаго облика, потому что въ немъ отразился самъ Христосъ, какъ въ чистомъ зеркалѣ. На всемъ, что окружаетъ историческихъ героевъ, остается печать ихъ сильнаго духовнаго воздѣйствія, и со смертью ближайшихъ учениковъ Христа неизбѣжно долженъ былъ разсѣяться интимный слѣдъ его человѣческой работы между людьми. Этихъ важныхъ для художника особенностей Петра Сенкевичъ не уловилъ и не показалъ въ своемъ романѣ, хотя, понимая свою задачу, онъ заставляетъ Петра разсказывать о своихъ личныхъ впечатлѣніяхъ отъ жизни и дѣятельности Христа. Въ романѣ есть нѣсколько страницъ, гдѣ Петръ описываетъ мученическую смерть Христа, которую онъ видѣлъ собственными глазами. Но эти страницы не отличаются художественною силою, несмотря на обильныя восклицанія и на цѣлое море темныхъ многоточій. Мало пересказывать собственными словами то, что всѣмъ извѣстно съ дѣтства,— надо показать ту глубину, которая таится подъ каждымъ словомъ евангельскаго разсказа, въ оригинальномъ художественномъ освѣщеніи. Безцѣльно приводить событія и факты, извѣстные цѣлому міру, — надо показать при этомъ ихъ особенный смыслъ, потому что въ историческомъ процессѣ развитія человѣчества значеніе великихъ переворотовъ, захватившихъ его религіозныя потребности, не умаляется, а выростаетъ съ каждымъ столѣтіемъ, съ каждою новою умственною эпохою. Не будетъ такого времени, когда явленіе Христа потеряетъ свой интересъ для человѣчества. Пройдутъ вѣка, длинной чередой протянутся разныя политическія замѣшательства и замрутъ навсегда въ бездонныхъ пучинахъ человѣческой исторіи, но то, что однажды взволновало *религіозный* духъ, умереть не можетъ. Съ каждымъ научнымъ успѣхомъ старыя звѣзды религіи все яснѣе и яснѣе выступаютъ на нашемъ небѣ, какъ въ чистомъ телескопѣ. Но рисуя Петра, а за нимъ, въ пересказѣ, и главныя, коренныя событія евангельской исторіи, Сенкевичъ нигдѣ не съумѣлъ показать своего собственнаго пониманія столь важнаго предмета. Съ поразительною для талантливаго человѣка шаблонностью онъ заставляетъ Петра произносить слова и рѣчи, не представляющія положительной цѣнности ни въ литературномъ, ни въ философскомъ отношеніи. На лицѣ Петра свѣтится *неземная* доброта, когда онъ обѣщаетъ Виницію въ будущемъ «законное» супружество съ Лигіею, хотя, можетъ быть, для чисто художественнаго освѣщенія его характерной, фанатически твердой фигуры совсѣмъ не годятся условныя, затасканныя, внутренне безсодержательныя выраженія

житейской правомѣрности и полицейскаго благонравія. Никакія его рѣчи къ христіанамъ не производятъ глубокаго впечатлѣнія, несмотря на то, что романистъ выводитъ его въ самые трагическіе моменты, когда они спасаются отъ пожара или готовятся принять героическую смерть на аренѣ римскаго цирка. За возбужденнымъ слогомъ повѣствованія не чувствуется внутренняго, духовнаго волненія и, наперекоръ разнымъ стилистическимъ эффектамъ, придуманнымъ съ понятнымъ разсчетомъ, произведеніе Сенкевича и въ этихъ мѣстахъ читается съ непобѣдимою внутреннею скукою, какъ что-то безсильное и банальное, при всей своей напряженности. А между тѣмъ самъ художникъ, повидимому, увѣренъ въ томъ, что фразы его дѣйствуютъ на читателя. Представивъ въ поверхностномъ освѣщеніи одну изъ самыхъ замѣчательныхъ фигуръ христіанской исторіи, онъ при этомъ не сомнѣвается, что краснорѣчивыя восклицанія о великомъ значеніи Петра для человѣчества не покажутся искусственными, мало и плохо подготовленными предыдущимъ историческимъ и художественнымъ анализомъ. «Городъ роскоши, преступленій, распутства», пишетъ онъ въ одномъ мѣстѣ, городъ, въ которомъ Петръ былъ распятъ, сдѣлается съ теченіемъ времени его столицею, центромъ его господства надъ «тѣлами и душами людей». Прошли времена Нерона, какъ проходятъ вихрь, буря, пожаръ, война, но «базилика Петра» до сихъ поръ «царитъ» съ вершины Ватиканскаго холма надъ цѣлымъ міромъ. Вотъ какія неожиданныя доказательства могущества христіанскаго ученія—въ романѣ, гдѣ христіане описаны мертвыми красками, гдѣ живы только языческія декораціи,—хотя въ современномъ Римѣ, среди пестрой народной толпы, которая торгуетъ, воюетъ, пьетъ и предается разврату, безпросвѣтно забывъ о самомъ имени Христа, нельзя найти ни единаго человѣка, идущаго путями Христа, какъ они рисуются въ первобытно-простомъ и потому божественномъ евангельскомъ разсказѣ.

Еще болѣе отрывочное впечатлѣніе производитъ на насъ фигура Павла. Рѣже появляясь, Павелъ не вноситъ въ разсказъ никакой свѣжей струи и тогда, когда, вслѣдъ за Петромъ, обращается къ христіанамъ съ тѣми или другими словами. Какъ мы уже сказали, художникъ не раздѣлилъ этихъ двухъ характерныхъ по-своему фигуръ никакою гранью. Петръ выражаетъ то-же самое, что говоритъ Павелъ, Павелъ не усиливаетъ картины своимъ присутствіемъ, хотя авторъ для болѣе ясной обрисовки его личности даетъ ему небольшую лысину, покрытую съ боковъ курчавыми волосами,

красныя вѣки и горбатый носъ—непріятное и вмѣстѣ съ тѣмъ вдохновенное лицо, какъ думается Сенкевичу, но, въ сущности, совершенно жалкій, плохо, безъ всякаго таланта начерченный обликъ. Павелъ прикладываетъ руки къ груди и кроткимъ, нѣжнымъ голоскомъ, похожимъ на дѣтскій дискантъ, произноситъ безстрастныя рѣчи, хотя для всякаго, кто разъ въ жизни читалъ посланія этого апостола, должно быть ясно, что въ этомъ человѣкѣ пылалъ огонь вдохновеннаго краснорѣчія. Отправляясь на казнь, онъ беретъ у какой-то женщины покрывало, чтобы завязать себѣ глаза въ послѣднюю минуту. Перебросивъ его черезъ плечо, онъ идетъ по дорогѣ, ведущей на небо, съ лицомъ умиротвореннымъ, яснымъ, какъ гармонія природы. Но при этихъ пластическихъ подробностяхъ фигура его, все-таки, производитъ только самое блѣдное впечатлѣніе.

Таковы два главныхъ творца христіанской исторіи въ новомъ романѣ Сенкевича. Не распространяясь о второстепенныхъ лицахъ, между которыми фигура Хилона поражаетъ своимъ уродливымъ комизмомъ, мы прибавимъ еще нѣсколько слѣдующихъ замѣчаній. Даже христіанская масса не живетъ въ произведеніи Сенкевича. Желая изобразить религіозный экстазъ, авторъ заставляетъ ее постоянно становиться на колѣни, что-то видѣть вдали глазами, неизмѣнно глядящими на небо. Но при такихъ устарѣвшихъ художественныхъ пріемахъ настроеніе толпы совсѣмъ не увлекаетъ читателя. Передъ выходомъ на арену, въ циркѣ раздаются громкія, спокойныя пѣсни христіанъ. Зашитые въ звѣриныя шкуры, они, покорные судьбѣ, молятся безъ всякаго религіознаго изступленія. Изъ середины косматой толпы, пишетъ Сенкевичъ, *зазвенѣла* пѣсня. Мысль о Христѣ внѣдряетъ въ ихъ души *нѣчто*, чуждое міру, въ которомъ они живутъ. На ихъ лицахъ отражается *безграничный* восторгъ и блаженство. *Какая-то* сверхъестественная сила спасаетъ ихъ души отъ страха. Опредѣленныхъ, въ художественномъ смыслѣ слова, выраженій никакихъ. Какъ въ оперѣ, христіане умираютъ, распѣвая установленные гимны. Голоса ихъ звенятъ, лица спокойны — ни единаго страстнаго движенія, которое отразило-бы душу, смущенную звѣрскою несправедливостью окружающихъ. Только въ двухъ-трехъ случаяхъ авторъ измѣняетъ этому безжизненному пріему въ изображеніи христіанскихъ мучениковъ, и тогда на одну минуту картина получаетъ болѣе правдивый характеръ. Въ счастливомъ для него откровеніи Сенкевичъ постигаетъ, что христіанская религія, выростая въ тишинѣ и не-

извѣстности, должна была показаться чистымъ безуміемъ людямъ инаго умственнаго склада, иныхъ привычекъ и страстей. «Въ *безуміи* христіанскаго ученія, пишетъ онъ, Виницій почувствовалъ что-то болѣе мощное, чѣмъ во всѣхъ прежнихъ философіяхъ». Кладбище, на которомъ собрались христіане, чтобы слушать проповѣдь Петра, производитъ на него впечатлѣніе сборища *безумцевъ*. Вотъ выраженія, которыя имѣли-бы глубокій смыслъ, еслибы художникъ проникъ въ настоящую сущность великой духовной революціи, созданной ученіемъ Христа. Среди языческихъ вѣрованій, не эллинскаго, а чисто римскаго типа, въ обществѣ, основанномъ на юридическихъ началахъ, новая религіозная система могла и должна была казаться только безуміемъ. Она была безуміемъ, ея апостолы безумцами, и эта многотысячная толпа, которая заражалась ею съ неудержимою силою и въ бреду религіознаго экстаза умирала на крестахъ, была не больше, какъ сборищемъ безумцевъ. Не пошлый житейскій разсудокъ, а именно божественное безуміе овладѣвало міромъ, чтобы изъ дряхлыхъ основъ политическаго быта создать новую жизнь, съ инымъ нравственнымъ закономъ, съ новой красотой. Эти люди спокойно шли на смерть, какъ твердые исполнители опредѣленнаго церковнаго устава, — нѣтъ, они шли на арену цирка, охваченные безумнымъ экстазомъ, безъ котораго не бываетъ никакой великой правды на землѣ. Они распѣвали пѣсни, какъ-бы не чувствуя тѣлесныхъ страданій,—это значитъ, что никакія слова не могли-бы передать ихъ внутренней экзальтаціи, потому что только музыка, пѣсня, живой *голосъ* страсти способны отразить мистическій порывъ къ небу. Рисуя своихъ христіанскихъ героевъ жалкими чертами физическаго слабосилія и уродства, Сенкевичъ не уразумѣлъ великаго психологическаго смысла христіанской реформы — именно въ первые годы послѣ смерти Христа, когда еще звучалъ для многихъ его голосъ, когда многимъ еще памятенъ былъ его удивительный сверхчеловѣческій обликъ. Живымъ видѣніемъ виталъ онъ надъ толпою, возбуждая въ ней восторгъ, осязаемую въ своей конкретности любовь къ его поступку. На рубежѣ двухъ эпохъ сказаніе о Христѣ было настоящимъ увлекательнымъ разсказомъ, потому что Голгоѳа была тогда не поэтическою аллегоріею, а нагляднымъ символомъ всѣмъ извѣстной правды. Въ это время не могло быть среди христіанъ ни одного спокойнаго человѣка. Болѣе спокойное мученичество должно было явиться только впослѣдствіи, когда событія потеряли свою чувственную живость и превратились въ поэтическую легенду. Но въ могучемъ

теченіи, которое овладѣвало огромными массами, шумѣло революціоннымъ прибоемъ, люди, вѣрные Христу, должны были поражать не спокойствіемъ въ обычномъ смыслѣ слова, а какою-то особенною сосредоточностью, духовнымъ экстазомъ, равнодушіемъ къ страданіямъ при *безумно*-фанатическомъ увлеченіи своею миссіею. Этого религіознаго безумія Сенкевичъ не показалъ ни единою чертою. Весь романъ его, проникнутый узкою католическою тенденціею, нигдѣ рѣшительно не рисуетъ намъ той настоящей трагедіи, которую принесло съ собою на землю ученіе Христа. Христіане кажутся мертвецами, а язычники, съ распутнымъ Нерономъ во главѣ, пируютъ, устраиваютъ облавы на невинныхъ людей, затѣваютъ шумныя оргіи, говорятъ устами Петронія о красотѣ, но нигдѣ не обнаруживаютъ своего кругозора. Произведеніе, которое должно было представить идейную борьбу двухъ системъ мысли, не оправдало своихъ претензій, и художнику остается одно только ничтожное утѣшеніе, что на вкусъ толпы романъ его читается съ интересомъ. Въ самомъ дѣлѣ, многія описанія отличаются особенною картинностью, а когда Сенкевичъ описываетъ борьбу гладіаторовъ на аренѣ цирка, онъ достигаетъ при этомъ вершины доступнаго ему искусства. Пиръ во дворцѣ Нерона блещетъ великолѣпіемъ красокъ. Неронъ сквозь изумрудъ разсматриваетъ гостей, воздухъ насыщенъ страстями, а съ потолка все падаютъ и падаютъ розы. Розы падали, падали безъ конца. Фигура грубаго язычника Тигеллина, можетъ быть, одна изъ самыхъ удачныхъ фигуръ въ романѣ, послѣ Петронія. Когда Тигеллину вдругъ стала угрожать опасность со стороны Нерона, онъ заговорилъ съ нимъ медленно и раздѣльно, голосомъ, въ которомъ слышался лязгъ желѣза. «Лязгъ желѣза»— этими словами сказано больше, чѣмъ безконечно длиннымъ описаніемъ чувственной вакханаліи, потому что они передаютъ натуру, характеръ, грубую силу римлянина однимъ смѣлымъ и мѣткимъ штрихомъ.

Таковъ новый романъ Сенкевича.

II.

Религія вноситъ въ наше міровоззрѣніе таинственное начало, необъяснимое никакими орудіями человѣческаго знанія. Никакое свѣдѣніе, почерпнутое въ наукѣ, никакая идея того или другого порядка не бросаетъ ни единаго луча свѣта на тайну человѣческой жизни,—на эту великую тайну, которая должна остаться тайной

навсегда. Никакое практическое дѣйствіе, какъ-бы близко оно ни граничило съ лучшими представленіями о добрѣ и благѣ, не приближаетъ насъ ни на одинъ шагъ къ разрѣшенію метафизической загадки, которою окутанъ міръ. Она можетъ только *тревожить* душу, настраивать ее, но никогда ея смыслъ не открывается предъ человѣкомъ такъ, какъ открываются истины обыкновеннаго зауряднаго типа. Она повсюду и нигдѣ въ частности, недостижимая для утонченнѣйшихъ орудій человѣческаго воспріятія. Никакое слово не можетъ отразить ея сущность, потому что словами передаются только явленія физическаго или духовнаго міра, но не божество. Эта мысль о неразрѣшимости великой жизненной тайны составляетъ главный нервъ одной изъ глубочайшихъ религій міра, браманизма, и остается до сихъ поръ лучшимъ достояніемъ всякаго метафизическаго и строго научнаго мышленія. Мы не можемъ, говорится въ Упанишадахъ, чувственно воспринять Бога, понять его, приписать ему нѣчто достойное его природы. За много вѣковъ до блаженнаго Августина въ Упанишадахъ приведенъ діалогъ, который точнѣе и лучше всякихъ пространныхъ теоретическихъ разсужденій передаетъ скрытый религіозный экстазъ учителей браманизма и который останется для всѣхъ вѣковъ образцомъ удивительной философской мудрости. Ученикъ обратился къ учителю съ слѣдующими словами: «Господинъ, сказалъ онъ, объясни мнѣ, что такое Брама»,—и замолчалъ. Но учитель въ отвѣтъ молчалъ, какъ и ученикъ. Тогда ученикъ спросилъ во второй разъ, но учитель продолжалъ молчать. Тогда ученикъ спросилъ въ третій разъ, и учитель отвѣтилъ: «Я, дѣйствительно, училъ тебя тому, что такое Брама, но ты меня не понялъ. Молчаніе—вотъ въ чемъ сущность міра». Приведя этотъ діалогъ, великій комментаторъ Упанишадъ, Санкара, цѣлымъ рядомъ разсужденій выводитъ изъ него необходимыя философскія послѣдствія. Брама не можетъ быть правильно олицетворенъ ни въ какомъ образѣ. Всѣ извѣстныя человѣку качественныя опредѣленія, пригодныя для видимаго міра, безсильны намѣтить хоть единую реальную черту его настоящей сущности. Все, что мы слышимъ и видимъ ограниченными чувственными органами, чему мы даемъ опредѣленныя словесныя наименованія, имѣетъ условный, феноменальный характеръ, какъ говорится въ современной философской наукѣ, или является результатомъ нашего незнанія (Avidyâ), какъ сказалъ-бы древній ведантистъ. Называя реальнымъ тотъ міръ, въ которомъ совершается кратковременная жизненная работа человѣка, мы не замѣчаемъ при этомъ, что самъ онъ—произведеніе

нашихъ внутреннихъ силъ, потому что ничто не можетъ быть ни длиннымъ, ни короткимъ, ни чернымъ, ни бѣлымъ, ни горькимъ, ни сладкимъ помимо насъ, независимо отъ природныхъ свойствъ нашей нервной и душевной организаціи. Излагая въ небольшомъ трактатѣ ведантическую философію по священнымъ книгамъ браманизма и комментаріямъ Санкары, одинъ изъ блистательнѣйшихъ ученыхъ современной эпохи, Максъ Мюллеръ, самъ переводчикъ Упанишадъ, видитъ въ этомъ пунктѣ полную солидарность между древнею религіозною системою и новѣйшимъ критическимъ идеализмомъ. Сложная сѣть нашего житейскаго опыта, пишетъ онъ, не больше, какъ сонъ—вотъ истина, смѣло провозглашенная епископомъ Беркли, о которомъ такой сухой ученый, какъ Джонъ Стюартъ Милль, не идеалистъ по умственному складу, говорилъ, что онъ величайшій геній всѣхъ вѣковъ, между всѣми людьми, когда-либо посвящавшими свои силы разрѣшенію метафизическихъ вопросовъ. Физическій міръ, писалъ Беркли,—тотъ, который я вижу и чувствую, изъ котораго дѣлаю извѣстные выводы, ничто иное, какъ мой сонъ. Вы слышите и видите во снѣ и обыкновенно случается такъ, что сны наши сходятся во многихъ отношеніяхъ. Выраженная въ такой смѣлой формѣ, мысль эта напугала современниковъ, но со времени Канта она получила твердыя основы въ цѣломъ рядѣ теоретическихъ доказательствъ и съ конца восемнадцатаго столѣтія обошла всѣ науки, не возбуждая почти нигдѣ серьезнаго протеста. Наша жизнь есть сонъ, отъ котораго пробуждаетъ насъ только смерть. Истинно реальный міръ открывается за чертою жизни, говорилъ Платонъ, потому что на землѣ мы имѣемъ дѣло съ однѣми тѣнями, а не съ реальными предметами, какъ это кажется намъ сквозь безпорядочный, пестрый, увлекательный бредъ нашихъ недолговременныхъ сновидѣній.

На этой истинѣ держится, какъ мы сказали, не только религія браманизма, но и всякое религіозное мышленіе. Понять, что, приписывая Брамѣ разныя утонченныя добродѣтели, мы вносимъ духъ профанаціи въ святая святыхъ нашей душевной жизни, уразумѣть, что никакая квалификація ни на одинъ шагъ не приближаетъ насъ къ тайнѣ міра — значитъ безконечно расширить представленіе о духовной жертвѣ именемъ Бога. Невѣжественный человѣкъ приноситъ на алтарь Брамы свои ничтожныя познанія, когда онъ говоритъ, что не понимаетъ Бога. Не зная мелкаго, не владѣя даже тѣмъ, что легко дается зауряднымъ

умственнымъ способностямъ, онъ смиряется предъ величественною тайною жизни и, несмотря на полное ничтожество духовной жертвы, его религіозный энтузіазмъ имѣетъ и для него, и для цѣлаго міра огромную цѣнность. Диллетантъ и профанъ, скользящій по верхушкамъ научнаго знанія, приноситъ на этотъ алтарь свои разнообразныя, но не глубокія свѣдѣнія. Не находя въ себѣ самомъ серьезной опоры для оригинальной работы, даже въ области обычной эмпирической науки, онъ естественно долженъ признать свое безсиліе передъ скрытымъ божествомъ, и хотя жертва его тоже ничтожна, но его смиренное признаніе собственной безпомощности не теряетъ своего значенія для человѣческой жизни въ ея цѣломъ міровомъ строѣ и культурномъ движеніи. Но человѣкъ съ громадными знаніями приноситъ на алтарь религіи цѣлое умственное богатство. Онъ, который до тонкости изучилъ строеніе мельчайшихъ растеній, знаетъ движеніе планетъ, умѣетъ изображать нѣжные переливы человѣческихъ чувствъ,—долженъ остановиться съ нѣмымъ ужасомъ передъ метафизическою загадкою міра. Вотъ великая жертва, приносимая ученымъ человѣкомъ на алтарь невѣдомаго Бога. Вотъ энтузіазмъ безъ границъ, дающій наглядное представленіе о трагедіи человѣческой жизни, безъ романтическаго диллетантства и догматической, колѣнопреклоненной наивности невѣжественныхъ массъ. На вершинахъ образованности и научнаго просвѣщенія для мыслящаго философа становится ясною призрачность нашихъ подраздѣленій въ моральной области, потому что понятія добра и зла такъ-же мало передаютъ природу Брамы, какъ и понятія физической величины. Дойдя путемъ строгихъ научныхъ разсужденій къ отрицательной идеѣ божества, мудрецъ постигаетъ всю суетность нашихъ самыхъ благожелательныхъ по отношенію къ человѣчеству порывовъ и стремленій. Отнынѣ, говорится въ Упанишадахъ, онъ ничего не боится. Не станетъ онъ больше терзаться мыслью о томъ, почему онъ не дѣлаетъ того, что толпа считаетъ добромъ, почему не совершаетъ того зла, которое нѣкогда увлекало его воображеніе. Тотъ, кто понялъ, что Брама — ничто, достигъ полнаго освобожденія отъ всякаго жизненнаго праха. Въ немъ міръ, преображенный его свѣтлой мыслью и безпощадной критикой разныхъ формъ житейскаго идолопоклонства, освободился самъ отъ себя, отъ собственнаго рабства, достигъ настоящей святости, потому что наши представленія о добрѣ и злѣ жалки передъ судомъ великой религіи міровой и вѣчной свободы.

Эти размышленія открываютъ предъ нами тотъ путь, на которомъ разрѣшается вопросъ о взаимныхъ отношеніяхъ между человѣкомъ и Богомъ, между нашими знаніями и нашимъ религіознымъ созерцаніемъ, между временною, случайною индивидуальностью, созданною историческимъ теченіемъ вещей, и вѣчно неизмѣннымъ Брамою. Два начала стоятъ передъ нами, требуя неразрывнаго сочетанія въ одномъ цѣльномъ философскомъ міровоззрѣніи: личное, человѣческое начало, съ опредѣленными признаками для каждой данной эпохи, и начало безличное, безформенное, неопредѣленное, неизмѣнное для всѣхъ временъ, не подчиненное земнымъ законамъ эволюціи и прогресса. Этими двумя началами опредѣляется умственный кругозоръ человѣка, но только правильная, строго логическая комбинація ихъ можетъ придать нашему пониманію жизни характеръ высокой правды. Выростая изъ невѣдомаго, безыменнаго міра, личное начало стремится какъ можно шире развиться, все обнять и постичь,—и вотъ моментъ, когда сцена исторіи становится особенно интересной для мыслящихъ людей. Брама, который даетъ жизнь каждому существу и таитъ въ себѣ безконечно разнообразныя возможности всякаго развитія, на нѣкоторое время заслоняется демоническими притязаніями культурной личности. На закатѣ каждой старой умственной эпохи, когда по міру проносятся трепетныя тѣни будущихъ научныхъ и философскихъ завоеваній, человѣкомъ овладѣваетъ съ неотступною силой демоническое изступленіе, маніакальная галлюцинація, въ которой онъ самъ себѣ кажется богомъ. Брама блѣднѣетъ, исчезаетъ на короткое время изъ міровоззрѣнія людей, и на арену жизни выходитъ закаленный воинъ съ сатанинскими страстями. Созерцаніе людей мѣняетъ свой характеръ, потому что въ человѣкѣ на одну минуту заглушается инстинктъ великой міровой правды. Потерявъ сознаніе собственнаго происхожденія, демоническій человѣкъ переходной эпохи стремится изо всѣхъ силъ разорвать съ тѣмъ, что даетъ руководящій свѣтъ для всякой сознательной работы на поприщѣ жизни, — съ трагическимъ представленіемъ о мірѣ, о Брамѣ, который безформенъ, безсловесенъ, ни великъ, ни малъ, ни добръ, ни золъ, и который назначилъ человѣку невѣдомыя, вѣчно невѣдомыя, вѣчно таинственныя, вѣчно загадочныя цѣли. Съ искусственнымъ оптимизмомъ онъ подступаетъ къ своему дѣлу, гордясь неограниченностью парадоксальнаго отрицанія, притворяясь веселымъ и свободнымъ. Но незамѣтно, какъ змѣя, пошлость житейской радости

проникаетъ въ обставленную разными великолѣпными аксессуарами сатанинскую декламацію. Трагическое міропониманіе—единственно вѣрное, единственно возможное, потому что жизнь есть трагедія, потому что отношеніе между индивидуальнымъ началомъ личности и безыменнымъ началомъ божества разрѣшается трагически, потому что есть только одно веселье въ жизни, которое не роняетъ человѣческаго достоинства,—веселье сквозь слезы трагической печали. То, что могло искренно радовать человѣка классической эпохи, съ ея натуралистическимъ міросозерцаніемъ, теперь измѣнило свои черты, кажется явленіемъ другого міра, потому что самое воспріятіе жизни стало инымъ. Природа воспринимается духомъ съ тѣхъ поръ, какъ умеръ великій Панъ, и пониманіе древней классической красоты измѣнило свое направленіе, хотя самая красота эта ни на одну іоту не потеряла своей цѣнности въ нашихъ глазахъ. Трагическая правда выступила въ своемъ ужасномъ обаяніи, и теперь уже нѣтъ человѣка, который могъ-бы пренебречь ею на достаточномъ основаніи научнаго анализа. Можно забыть о Брамѣ, но нельзя вытѣснить его изъ философіи. Можно, не замѣчая угрожающей опасности, удариться въ крайности сатанинскаго индивидуализма, но задача жизни отъ этого не облегчается ни на одну минуту, потому что въ религіозномъ сознаніи вопросъ о сочетаніи божескаго и личнаго начала въ одно неразрывное цѣлое навсегда сохранитъ свою непобѣдимую логическую силу. Можно, обращаясь къ событіямъ прошлаго, восторгаться его героическими фигурами, въ которыхъ индивидуальное начало сказалось съ особенною силою, но нельзя не понять, что героизмъ новѣйшей эпохи долженъ быть иного типа, потому что новое философское пониманіе міра должно создать новую красоту во всѣхъ областяхъ жизни,— иныя дѣла, иныхъ героевъ, иныя эстетическія и нравственныя увлеченія.

Крайнее выраженіе личнаго начала — демонизмъ — находится только на первыхъ ступеняхъ своего развитія. Противуполагаясь всякой буржуазности, съ ея жалкими представленіями о добрѣ и злѣ, съ ея мелкою, самодовольною добродѣтелью и безпорывною преступностью, этотъ демонизмъ, какъ очищающая гроза, освѣжитъ и обновитъ умственныя силы современнаго человѣчества. Отъ его безпощадной критики уже слышно дрожаніе ветхихъ устоевъ нашего общественнаго быта, изъѣденнаго насквозь гражданственною
стью. Духъ независимости овладѣваетъ умами съ небывалою

силою, разоблачая ограниченность прежнихъ житейскихъ программъ. Но въ этой очистительной и потому прогрессивной работѣ современнаго демонизма есть одна опасная сторона. Освободительная дѣятельность демонической критики сама должна управляться высшимъ принципомъ, сама должна быть выраженіемъ той верховной истины, о которой мы говорили. Разрушая земное, индивидуализмъ долженъ сознательно подчиниться божескому началу, отъ котораго онъ исходитъ и къ которому естественно возвращается. Демонизмъ можетъ отрицать всякую политику, даже самую либеральную, потому что его задача освобождать умъ отъ идолопоклонства передъ житейскими истуканами. Возбуждая въ человѣкѣ потребность свободы, онъ можетъ объявить войну цѣлому міру условныхъ добродѣтелей, потому что добро, которое не сливается съ красотою, внушаетъ ему отвращеніе. Но, развивая свои внутреннія силы, онъ долженъ и можетъ находить для себя настоящій жизненный импульсъ въ идеѣ божества, какъ она выступаетъ въ научномъ сознаніи самыхъ просвѣщенныхъ людей міра, потому что внѣ религіи онъ безплоденъ и кажется логическимъ абсурдомъ. За освобожденіемъ отъ земныхъ цѣпей для серьезнаго демонизма начинается великая эпоха чисто религіознаго экстаза, съ сознательнымъ подчиненіемъ своихъ рабочихъ силъ трагической правдѣ міра. Не *обоготворяя* человѣка, онъ *обожествляетъ* его задачу, расширяетъ его нравственныя требованія, поднимаетъ на религіозную высоту его эстетическія понятія. Въ этомъ и только въ этомъ заключается разумный смыслъ современнаго демонизма, о которомъ такъ много говорится въ европейской литературѣ, иногда съ откровеннымъ ужасомъ, но всего чаще въ тонѣ пошлаго глумленія. Настоящій родоначальникъ этой демонической философіи почти сошелъ со сцены, но имя его повторяется повсюду, хотя, по правдѣ говоря, никто еще не оцѣнилъ его взглядовъ, изложенныхъ въ цѣломъ рядѣ сочиненій.

III.

Въ небольшой брошюрѣ, напечатанной вмѣстѣ съ другими его мелкими произведеніями, Ницше съ настоящею яростью воюетъ противъ христіанской религіи. Это краткое разсужденіе носитъ названіе: «Антихристъ». Отрицая совмѣстно съ христіанскою философіею и христіанскую мораль, авторъ, въ сущности, ведетъ борьбу

противъ всякой религіи, хотя онъ и дѣлаетъ при этомъ ничтожныя уступки буддизму. Уже на закатѣ своей литературной дѣятельности Ницше доводитъ демоническую теорію до самыхъ колоссальныхъ размѣровъ. Но, надо сказать правду, сочиненіе это, несмотря на огромный писательскій талантъ, никогда не будетъ имѣть серьезнаго значенія, потому что его основная мысль, пустая и парадоксальная, лишена содержанія и даже не находится въ полномъ логическомъ соотвѣтствіи съ другими сторонами демонической критики. Ницше изгоняетъ самую идею Бога, безъ которой міръ, по его мнѣнію, справился бы съ своею задачею съ большимъ успѣхомъ. Своимъ ученіемъ о Богѣ христіанство обезсиливаетъ людей на поприщѣ жизни. Его мистическія перспективы, отрывая отъ жизненнаго дѣла, увлекаютъ въ дурную сторону лучшія силы человѣчества. Въ жизни пропадаетъ всякая аристократическая гордость, потому что передъ лицомъ божества всѣ, — и богатые, и бѣдные, и сильные, и слабые, и профаны науки, и вожди философскаго образованія,—получаютъ одинаковое признаніе. Равенство уничтожило веселье жизни, сокрушило всѣ виды политическаго и нравственнаго рабства, безъ которыхъ должны разрушиться многія пышныя декораціи языческаго быта. Ницше не находитъ ни единой симпатичной для себя черты въ Евангеліи. Рукою, затянутою въ чистую перчатку, онъ перелистываетъ съ брезгливымъ отвращеніемъ страницы этой міровой, вѣчной книги. Христіанская философія, говоритъ онъ, уничтожила паѳосъ разстоянія между людьми. Она возбуждаетъ отвращеніе къ жизни. Обезцѣнивая земныя явленія, она становится въ полное противорѣчіе съ тѣмъ, что составляетъ настоящую жизнь,—съ солдатствомъ, съ патріотизмомъ, съ дѣятельностью судебныхъ учрежденій, съ разными классовыми привиллегіями. Идеалистическая философія, которая, въ своихъ коренныхъ началахъ, оказалась солидарной съ христіанскимъ ученіемъ, въ его чистомъ евангельскомъ видѣ, составляетъ позоръ нѣмецкой исторіи. Кантіанство не больше, какъ система теоретическаго обмана и умственной тупости, и самъ Кантъ не могъ не сдѣлаться идіотомъ! Приведя въ одномъ мѣстѣ взглядъ Ренана на Христа, онъ съ полнымъ убѣжденіемъ восклицаетъ, что въ Евангеліи нѣтъ героическаго духа, потому что оно заглушаетъ въ человѣкѣ инстинкты жизни...

Такими рѣшительными словами Ницше воюетъ противъ всего, что ведетъ къ какому-нибудь религіозному міросозерцанію. Порвавъ съ

метафизическимъ стремленіемъ къ божеству, демонизмъ становится въ этихъ разсужденіяхъ ничѣмъ инымъ, какъ буржуазностью, въ самомъ грубомъ смыслѣ слова. Его свѣтлая задача—бороться съ житейскими истуканами—вдругъ исчезла въ туманѣ конвульсивно-парадоксальныхъ изрѣченій, уступивъ мѣсто циническому преклоненію передъ разными видами исторической дѣйствительности. Въ «Антихристѣ» нѣтъ ни единаго освободительнаго слова. Духъ великаго писателя здѣсь влачится по землѣ, то выступая на защиту современнаго солдатства и разныхъ сословныхъ притязаній, то пресмыкаясь передъ такимъ героемъ, какъ Цезарь Борджіа. Его крики о томъ, что веселье жизни пропало, что равенство есть зло, что аристократическая гордость лучше христіанскаго смиренія, доказываютъ только, что, кромѣ протестантскаго возмущенія, въ Ницше жила какая-то болѣзненная зависть ко всякой силѣ, даже чисто внѣшней, ко всякому высокому положенію, хотя бы и самому суетному. Внимательно вчитываясь въ ученіе объ Антихристѣ, нельзя не замѣтить, что, несмотря на аристократическія притязанія, Ницше ни на одну минуту не выходитъ изъ тѣснаго круга чисто мѣщанскихъ фантазій и вожделѣній, потому что настоящій аристократизмъ благороденъ, тихъ и спокоенъ, не взываетъ ни къ какому насилію, безмятеженъ въ своемъ пониманіи и созерцаніи жизни. Эти вопли возмущенія противъ Христа производятъ удручающее дѣйствіе на нервы, потому что, несмотря на сочувственные крики о наукѣ, писатель здѣсь затѣваетъ безплодную борьбу съ ея самыми незыблемыми открытіями, подтвержденными и укрѣпленными безстрастнымъ анализомъ философіи. Проповѣдуя веселье, Ницше долженъ былъ показать, какое веселье возможно при трагической задачѣ, поставленной предъ человѣкомъ наукою—разрѣшить отношеніе личнаго начала къ безличной, безыменной, безформенной идеѣ божества. Издѣваясь надъ равенствомъ съ рѣзкостью, недостойною серьезнаго мыслителя, Ницше долженъ былъ доказательнымъ образомъ разбить представленіе о существенномъ ничтожествѣ всякаго человѣка—не передъ лицомъ своего ближняго, который можетъ быть еще ничтожнѣе, чѣмъ онъ, а передъ лицомъ всеобнимающаго, но ничѣмъ необъемлемаго божества. Ницше не показалъ, что при случайномъ различіи между людьми по классамъ и сословіямъ, которые тоже создаются людьми, и притомъ—не самыми благородными, человѣчество естественно разбивается на категоріи, имѣющія неодинаковыя права на божественную тайну міра. Казалось-бы, что, при

сатанинскомъ остроуміи, никто лучше его не могъ-бы разоблачить всю дрянность, пошлость и банальность этихъ классовыхъ состязаній на поприщѣ чести, политическаго господства, финансовой и экономической власти надъ толпой. Никто лучше его не показалъ-бы, что такое настоящій демонизмъ, когда онъ обрушивается на дѣйствительные предразсудки людей, отнимающіе у жизни свѣтлое, тихое сіяніе природнаго благородства. Обратить людей къ Богу, чтобы указать имъ надлежащій путь для жизни—это было задачею того индивидуализма, который будетъ считать Ницше однимъ изъ своихъ предтечъ, но не великимъ творцомъ, потому что, повторяемъ, отсутствіе религіознаго содержанія въ цѣломъ строѣ его ученія окончательно обезсиливаетъ его мысль, его критику, все это протестантство посреди современнаго умственнаго замѣшательства. «Греки, римляне! восклицаетъ въ одномъ мѣстѣ Ницше. Благородство инстинкта, вкусъ, методическое изслѣдованіе, геній организаціи и управленія, вѣра и воля, дѣйствующія во имя будущаго развитія человѣчества, великое *да* по отношенію къ тѣмъ вещамъ, которыя видимы для чувствъ, величавый стиль, вышедшій изъ области искусства и ставшій реальностью, правдою, жизнью», — вотъ что такое настоящая культура. Христіанство, какъ вампиръ, высосало лучшія силы древняго общества. Достаточно прочитать Блаженнаго Августина, чтобы почувствовать, какіе люди вышли на арену исторіи. Но былъ моментъ, когда въ мірѣ началась великая переоцѣнка христіанскихъ цѣнностей и была сдѣлана попытка возвратить человѣчество къ прежнимъ идеаламъ здоровья и веселья. Въ эпоху ренессанса всѣ христіанскія понятія, враждебныя живому теченію исторіи, подверглись безпощадному отрицанію и на короткое время жизнь Европы облеклась новыми, свѣжими силами. Задача ренессанса, не потерявшая своего значенія до настоящаго момента, есть вмѣстѣ съ тѣмъ и задача моей философіи, замѣчаетъ Ницше. Если-бы Цезарь Борджіа, овладѣвшій посреди неумолкавшаго веселья чувственныхъ вакханалій цѣлой Романьей, сдѣлался папою и, будучи Антихристомъ по натурѣ, съ высоты своего положенія задавилъ бы всякую христіанскую мысль философскаго или практическаго содержанія, — какое было-бы веселье! Но, къ несчастію, дѣло ренессанса осталось неоконченнымъ. Къ несчастію, христіанство одержало побѣду надъ язычествомъ. Побѣдило христіанство, и міръ превратился въ пустыню, по которой блѣдными тѣнями бродитъ человѣчество, лишенное красоты, здоровья, живого

домогательства успѣха и власти, съ одною свѣтлою надеждою, что придетъ Антихристъ. Тогда исчезнетъ умственная слѣпота людей. «Я говорю, пишетъ Ницше въ заключеніе своего трактата, что христіанство—единственное проклятіе человѣчества, его великая внутренняя порча, великій инстинктъ мести, для которой никакое средство не кажется достаточно ядовитымъ. Я говорю, что христіанство единственное несмываемое пятно на человѣчествѣ!...»

Въ такихъ выраженіяхъ намѣчена задача демонической критики, какъ ее понималъ Ницше въ послѣдніе годы своей литературной дѣятельности: возрожденіе язычества, безъ единаго луча христіанскаго идеализма, съ полнымъ отрицаніемъ таинственной загадки человѣческой жизни. Обозрѣвая съ фанатическимъ пристрастіемъ событія прошлаго и, такъ сказать, мысленно цѣпляясь даже за то, что только кажется сильнымъ и величавымъ, Ницше повторяетъ ошибку Макіавелли, когда онъ готовъ восторгаться политическими подвигами такого человѣка, какъ Цезарь Борджіа. Не разгадавъ душевной пошлости подъ внѣшнею маскою торжества и веселья, Ницше дѣлаетъ здѣсь промахъ, недостойный его природнаго ума. Даже достигнувъ папской власти, послѣ цѣлаго ряда убійствъ—отъ убійства собственнаго брата и кончая знаменитымъ bellissimo inganno въ Сенигалліи (по безсмертному выраженію Paolo Giovio),—Цезарь Борджіа не нанесъ-бы ни малѣйшаго ущерба настоящему христіанству, потому что сила христіанства не въ папствѣ, а въ евангеліи, не въ пышномъ дворцѣ Ватикана, а въ неискоренимомъ сознаніи таинственной загадки всякаго существованія на землѣ. Послѣ Александра VI нельзя было придумать ничего новаго въ обширной области человѣческой извращенности, и знаменитый сынъ его, Цезарь Борджіа, малодушный, способный на грубое самоуничиженіе и пресмыкательство передъ счастливымъ соперникомъ въ критическую минуту, но цинически гордый и свирѣпый при первыхъ благопріятныхъ перемѣнахъ судьбы, не поколебалъ бы той христіанской идеальности, которая останется вѣчною задачею для человѣчества. Теоретическая мысль, однажды открывшая для себя новые горизонты, не можетъ измѣнить своего направленія. Задача жизни останется навсегда трагическою, потому что разумъ человѣческій, нашедшій завѣсу между двумя мірами, неизбѣжно приводитъ къ трагически неразрѣшимымъ вопросамъ. Полемизируя противъ христіанства въ указанномъ тонѣ и приведенными аргументами, Ницше прибѣгаетъ къ утилитарнымъ соображеніямъ. Христіанство разру-

шаетъ героизмъ, христіанство лишаетъ человѣка веселья, христіанство отрицаетъ великій паѳосъ разстоянія между людьми — вотъ обвиненія, которыя онъ обрушиваетъ даже не на историческое христіанство, а на его внутреннюю, идеальную, евангельскую мысль, которая, какъ научное открытіе, никогда не потеряетъ своего значенія. Но, устраняя вопросъ о томъ, правильны ли по существу эти обвиненія, нельзя не видѣть, что самый методъ подобной борьбы съ евангельскимъ ученіемъ долженъ быть признанъ фальшивымъ въ своихъ основаніяхъ. Допустимъ, что христіанская истина такова, что она высасываетъ изъ людей ихъ физическія силы. Пусть ученіе, проникнутое мистическими тенденціями, убиваетъ въ человѣкѣ стремленіе къ почестямъ, къ аристократическому успѣху передъ демократическою толпою, къ тому міру банально-изступленнаго веселья, о которомъ мечтаетъ Ницше. Допустимъ, что это правда. Но слѣдуетъ ли отсюда, что мы должны бороться противъ науки, если доказано, что она вредна жизни? Если мысль о Богѣ, не заключая въ себѣ никакой логической погрѣшности, оказывается въ безъисходномъ разногласіи съ разными видами житейскаго героизма и солдатской доблести, то слѣдуетъ ли отсюда, что эта мысль должна быть изгнана изъ сознанія людей? Какова задача человѣка по отношенію къ истинѣ? Когда онъ вѣренъ своему таинственному призванію—тогда ли, когда онъ подчиняется истинѣ, или тогда, когда, понявъ угрожающую опасность, онъ отбрасываетъ ее, какъ врага? Этихъ вопросовъ Ницше не разрѣшаетъ. Но нельзя быть не только мудрымъ, но и просто талантливымъ философомъ, оставляя въ туманѣ жизнь, съ ея психологическими трагедіями, и предаваясь безплодному краснорѣчію на тему о томъ, что при христіанской истинѣ изъ міра исчезаетъ веселье. Исчезаетъ веселье—пусть исчезнетъ, если этого требуетъ философскій духъ человѣчества, въ его безбрежномъ развитіи. Но возражая противъ метода Ницше, мы ничего не говоримъ по существу, потому что вопросъ объ отношеніи между личнымъ и божественнымъ началомъ остается открытымъ для всякой философской мысли, потому что разрѣшеніе этого вопроса, неизбѣжное для каждой исторической эпохи, даже не намѣчено въ его трактатѣ объ «Антихристѣ».

Противуполагая съ такою рѣзкостью язычество христіанству, Ницше дѣлаетъ глубокую историческую ошибку. При всей новизнѣ своего ученія, христіанская философія рядомъ восходящихъ ступеней соединяется съ греко-римскими вѣрованіями въ неразрывное

цѣлое. «Религіозный инстинктъ, никогда не пропадавшій совершенно, пишетъ епископъ Хрисанѳъ, даже при одичаніи человѣческихъ поколѣній, принуждалъ человѣка искать истины». Одни народы подходили къ ней близко, другіе впадали въ глубокія заблужденія, но нѣтъ ни одной исторически извѣстной религіи, въ которой нельзя было бы отыскать нѣкоторой доли общей міровой истины. Здѣсь особенно замѣчательна «попытка мысли отрѣшиться отъ частныхъ міровыхъ явленій въ понятіи о божествѣ», прибавляетъ въ другомъ мѣстѣ этотъ глубокій знатокъ старыхъ и новыхъ религіозныхъ міровоззрѣній. Въ священныхъ книгахъ браманизма вопросъ о божествѣ поставленъ на необычайную высоту, на которой онъ остается до нашихъ дней. Въ идеальныхъ типахъ нѣкоторыхъ греческихъ боговъ, съ ихъ разумными свойствами, уже предносились въ неясномъ, слабомъ свѣтѣ черты позднѣйшаго мышленія. «Такимъ образомъ христіанство, внося въ религіозное сознаніе человѣка совершенно новыя истины, которыхъ не зналъ древній міръ и до которыхъ онъ самъ не дошелъ бы, потому что шелъ совсѣмъ другимъ путемъ, вмѣстѣ съ тѣмъ уясняетъ и дополняетъ и то, во что прежде человѣкъ вѣровалъ. Одни изъ этихъ вѣрованій, извѣстныхъ и древнему міру, очищены христіанствомъ отъ примѣси лжи и суевѣрія, другія, смутно носившіяся предъ взоромъ древняго человѣка, выяснены и подтверждены, еще другія получили въ немъ для себя истинное основаніе и цѣль, наконецъ, нѣкоторыя восполнены въ своемъ содержаніи новыми чертами, которыя служатъ ихъ уясненіемъ». Повсюду ждали появленія свѣтлаго ученія, и народная фантазія, наканунѣ великаго умственнаго переворота, создавала особенныхъ героевъ добра и справедливости по новому типу, создавала таинственныя мистическія легенды, которыя Хрисанѳъ съ поразительной мѣткостью называетъ «мессіадами языческаго міра». Пантеизмъ искалъ и признавалъ Бога во всемъ, но на высшихъ ступеняхъ своего развитія онъ уже отрѣшаетъ его отъ частныхъ и дробныхъ явленій. Вотъ черта, въ которой сказалось предчувствіе будущей великой научной истины. Нѣкоторыя нравственныя идеи у греческихъ теософовъ, какъ первыя молніи, предвѣщали въ будущемъ грозу, которая сокрушитъ старые устои гражданскаго быта. Въ ученіи о братствѣ народовъ, имѣющемъ не политическій, а глубокій религіозный смыслъ, старый міръ идетъ навстрѣчу новымъ нравственнымъ открытіямъ. Вотъ черта, въ которой сказалось предчувствіе будущихъ волненій и необъемлемыхъ мечтаній. Не было та-

кого времени, когда люди высшей культуры не стремились бы преодолѣть естественный ходъ жизни, съ его желѣзными механическими законами. Иногда сквозь грубую чувственную форму языческаго культа слышится стремленіе массъ къ высшему таинственному началу. По мѣрѣ историческаго развитія философія народовъ все болѣе и болѣе отвлекалась отъ дробныхъ явленій природы и, восходя къ отвлеченнымъ понятіямъ, незамѣтно для себя переступала за черту видимаго и ограниченнаго міра. Представленіе о божествѣ постоянно возвышалось и выростало изъ своихъ ребяческихъ пеленокъ. Пройдя всю область предметовъ вещественнаго міра, древняя религіозная мысль отрицательнымъ путемъ приближалась къ религіи духа...

Таково истинное отношеніе между христіанствомъ и язычествомъ. Преклоняясь предъ язычествомъ и отрицая мистическій горизонтъ новой религіи, Ницше вступаетъ въ борьбу съ лучшими элементами самого язычества. Постепенное освобожденіе человѣческаго духа отъ натуралистическаго идолопоклонства, медленный, но вѣрный ходъ культуры отъ конкретныхъ и частныхъ вѣрованій къ незыблемымъ теоремамъ науки и философіи—этими фактами опредѣляется дѣйствительное значеніе языческихъ преданій въ ихъ самыхъ важныхъ чертахъ. Отъ наивнаго веселья первобытнаго человѣка, который видитъ только глазами тѣла, ничего не прозрѣваетъ за пестрою картиною природы, человѣчество долгими подвигами ума и духа постоянно приближалось къ религіозному экстазу. Таинственность человѣческой жизни, разъ понятая, сдѣлалась трагическою правдою міровой исторіи и могущественно направила всѣ мысли, чувства и настроенія въ одну опредѣленную сторону. Предметы, которые еще недавно казались ясными, вдругъ получили высшій, тревожный смыслъ. Міръ, обладавшій такою несомнѣнною достовѣрностью, живой, веселый и конкретный, одѣлся густымъ дымомъ, между земнымъ и небеснымъ пространствомъ, скрывая отъ человѣка какую-то великую и вѣчную правду. Открылись угрожающія бездны подъ каждымъ явленіемъ. Ни единая черта языческаго міра не миновала и не пропала для новѣйшаго человѣка, но измѣнилось его отношеніе къ жизни, потому что углубились его религіозныя потребности. Радость не исчезла, но изъ первобытнаго веселья она перешла въ мудрый восторгъ внутренняго духовнаго свойства. Не исчезли инстинкты здоровой жизни, но до безконечности усилилось желаніе людей осмыслить

міровую трагедію своимъ пониманіемъ, сознательнымъ духовнымъ участіемъ въ таинственномъ планѣ божества. Ни на одну минуту не исчезла изъ міра красота, но значеніе ея понято по новому, потому что природа человѣка открыла свои самыя нѣжныя стремленія.

1896. Октябрь.

Аполлонъ и Діонисъ.

I.

Довольно много лѣтъ тому назадъ Ницше написалъ удивительный комментарій къ одному изъ очень трудныхъ вопросовъ—къ вопросу о происхожденіи греческой трагедіи [1]). Небольшое по объему, сочиненіе это заключаетъ въ себѣ полную характеристику цѣлаго строя греческой образованности. Разсужденія объ искусствѣ перемѣшаны съ обще-философскими разсужденіями, но сущность книги можетъ быть названа эстетическою въ самомъ строгомъ смыслѣ слова. Еще не увлеченный крайностями индивидуализма, Ницше на первоначальной ступени своей литературной дѣятельности не былъ тѣмъ блестящимъ, но парадоксальнымъ мыслителемъ, какимъ онъ явился предъ европейскою публикою въ трактатѣ объ «Антихристѣ».

Ницше разсматриваетъ главныя основы греческой трагедіи, но его разсужденія относятся ко всякому искусству вообще. Вникая въ существенныя черты древняго творчества, онъ находитъ въ немъ два начала, въ неизмѣнномъ сочетаніи, которое придало греческому искусству величіе, неразрушимое ни для какого времени. Эти два начала Аполлонъ и Діонисъ. Какъ и простыя явленія, искусство на своей поверхности почти не представляетъ никакой загадочности. Въ художественномъ отраженіи событія жизни выступаютъ, облеченныя простыми и ясными формами. Все, что есть въ жизни доступнаго воспріятію, переносится въ поэтическую картину со всѣми живыми подробностями, потому что искусство

---

[1]) Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus. Dritte Auflage. Leipzig. 1894.

на всѣхъ ступеняхъ своего развитія хочетъ быть только правдивымъ отраженіемъ того, что дѣйствительно существуетъ. Оно ставитъ передъ міромъ своѐ чистое зеркало, чтобы дать точное художественное изображеніе жизненнаго процесса—не въ его отвлеченныхъ идеяхъ и понятіяхъ, которыми занимается наука и философія, а въ его простыхъ, чувственныхъ формахъ и проявленіяхъ. Искусство занимается явленіями. Какихъ-бы цѣлей оно ни достигало при полномъ расцвѣтѣ своихъ силъ, оно никогда не должно переходить въ отвлеченное разсужденіе на ту или другую тему. Въ немъ должны быть простыя, осязаемыя вещи, міръ въ его пестротѣ и сложности, въ его предметныхъ событіяхъ и фактахъ, потому что внѣ вещей и явленій нѣтъ настоящаго искусства. Вотъ гдѣ истинное царство бога Аполлона, о которомъ съ такою удивительною проницательностью разсуждаетъ Ницше. Искусство служитъ Аполлону. Оно служитъ красотѣ, потому что внѣ опредѣленныхъ формъ красота не существуетъ. Отъ зачаточныхъ проявленій первобытнаго творчества до вершинъ поэзіи, искусство всегда было и будетъ царствомъ формъ—пестрыхъ, многоразличныхъ, иногда сходныхъ между собою, но никогда не сливающихся въ одну сѣрую массу.

Но жизнь въ ея видимыхъ явленіяхъ не болѣе, какъ блистательный покровъ, подъ которымъ таится ея невидимый, но вѣчный принципъ. Красивыя видѣнія, которыми заслоняется отъ насъ божество, предметы не имѣютъ истинно реальнаго характера. При обманчивой внѣшней независимости, они находятся въ полномъ внутреннемъ подчиненіи тому началу, которое противоположно всему индивидуальному, противоположно красотѣ, противоположно тѣмъ жизненнымъ порядкамъ, надъ которыми царитъ Аполлонъ. Это начало—Діонисъ. Міръ явленій, въ его различныхъ системахъ, стремится сохранить свое равновѣсіе въ опредѣленныхъ границахъ. Событія жизни чередуются въ строго логическомъ порядкѣ постепенности и причинной зависимости. Казалось-бы, что нѣтъ иного бога, кромѣ бога Аполлона. А между тѣмъ, въ каждую данную минуту, мы можемъ легко убѣдиться въ томъ, что подъ видомъ служенія Аполлону міръ постоянно и неотразимо стремится къ полному освобожденію отъ самого собя, отъ своей индивидуальности, отъ своихъ случайныхъ формъ. Посреди плавнаго, тихаго, безмятежно красиваго теченія жизни, вошедшей въ опредѣленные берега, человѣкомъ вдругъ овладѣваетъ чувство протеста противъ собственной ограниченности. Безпощадно разбилъ-бы онъ желѣзныя

цѣпи индивидуальности, которыя мѣшаютъ ему дать полную волю своимъ влеченіямъ. Онъ, который только что съ молитвеннымъ умиленіемъ служилъ Аполлону,—теперь готовъ принести кровавую жертву богу Діонису, лицомъ къ лицу съ роковымъ закономъ всякой жизни, со смертью.

По народному преданію, мудрый демонъ сопровождаетъ бога Діониса—демонъ, знающій ничтожество человѣческой жизни, ея безцѣльность и безсиліе. Однажды царь Мидасъ долго гнался за этимъ демономъ по густымъ лѣсамъ. Когда, наконецъ, его схватили, царь пожелалъ узнать отъ него смыслъ человѣческой жизни. Но демонъ молчалъ неподвижно и сурово. Тогда царь пригрозилъ ему насиліемъ, и демонъ, среди саркастическаго смѣха, сказалъ ему: «Несчастный человѣкъ, созданье суеты и праха! Зачѣмъ заставляешь ты меня говорить о томъ, что было-бы тебѣ полезнѣе совсѣмъ не знать? Тебѣ недоступно самое лучшее: не родиться, быть ничѣмъ. Но если тебѣ не дано то, что лучше всего на свѣтѣ, то тебѣ было-бы всетаки хорошо немедленно умереть». Мысль о Діонисѣ убиваетъ въ человѣкѣ интересъ къ мимолетнымъ земнымъ явленіямъ. Философская мудрость, которая не можетъ быть ничѣмъ инымъ, какъ отраженіемъ мистической тайны жизни въ отвлеченныхъ понятіяхъ, возбуждаетъ въ немъ безумно-страстную потребность разсѣять миражъ явленій, нарушить законныя черты, выйти изъ оцѣпенѣлаго круга индивидуальности, чтобы въ вакхическомъ экстазѣ воздать великую славу могучему, вѣчному, неразрушимому богу Діонису,—богу надъ всѣми богами, трагическому богу міровой и вѣчной свободы.

II.

Это неустойчивое соединеніе двухъ противоположныхъ началъ, Аполлона и Діониса, создало, по толкованію Ницше, величайшее явленіе міра—греческую трагедію. Діалоги, фигуры, художественная постройка въ произведеніяхъ Софокла и Эсхила отличаются необычайною красотою. Дѣйствующія лица обрисованы величаво, просто—строго индивидуальными чертами, надъ которыми вѣетъ духъ Аполлона. Но это только внѣшняя сторона трагедій—тѣ простые факты, которые должны успокоить глазъ, только что созерцавшій бездну. За нею таится трагическій смыслъ, надъ которымъ не властвуетъ богъ Аполлонъ. Ужасающія событія и могучія страсти кипятъ подъ покровомъ красоты, покорныя не земнымъ, а высшимъ

діонисовскимъ законамъ. Въ небольшомъ разсужденіи Ницше дѣлаетъ нѣсколько великолѣпныхъ критическихъ замѣчаній къ произведеніямъ Софокла и Эсхила, чтобы на живомъ примѣрѣ объяснить свое ученіе объ Аполлонѣ и Діонисѣ. Вотъ предъ нами «Эдипъ». Повидимому, въ этой трагедіи нѣтъ ничего особеннаго. Событія развиваются въ фатально-неизмѣнномъ направленіи. Таинственная судьба Эдипа, надъ которою тяготѣетъ рокъ, раскрывается предъ глазами съ ничѣмъ неразрушимою послѣдовательностью. Фигуры ясны, торжественная логика царитъ надъ всѣми происшествіями. Великое несчастье разразилось надъ Ѳивами, и это несчастье не пройдетъ до тѣхъ поръ, пока не будетъ найденъ убійца царя Лайоса. Такъ сказалъ дельфійскій богъ, и Эдипъ, въ праведномъ гнѣвѣ на невѣдомаго злодѣя, на верху личнаго блаженства и славы, изрекаетъ ужасныя проклятія виновнику народнаго бѣдствія. Его должны найти сейчасъ-же. Пусть никто не побоится открыто принести его въ жертву яростной мести боговъ. Но хоръ молчитъ. Никто не выходитъ съ покаяніемъ передъ великимъ царемъ. Ужасъ надвигается все ближе и ближе. Величавая фигура Эдипа становится зловѣщимъ видѣніемъ. Слѣдуетъ геніально написанная сцена съ пророкомъ Тирезіемъ, который въ гнѣвномъ спорѣ съ царемъ почти открываетъ ему, кто убійца Лайоса, кто совершилъ не только это, но и другое, не менѣе великое, преступленіе. Народъ не вѣритъ своимъ ушамъ. Слышенъ смущенный шопотъ хора, какъ отдаленные раскаты грома. Эдипъ не можетъ быть убійцей своего отца, не можетъ быть кровосмѣсителемъ,—онъ, который спасъ городъ, усмирилъ крылатую дѣву. Но неумолимая судьба приближаетъ, съ каждымъ новымъ мгновеніемъ, царственнаго героя къ трагической развязкѣ. Въ успокоительномъ разсказѣ Іокасты Эдипъ съ ужасомъ узнаетъ, что именно онъ великій преступникъ, что Іокаста его родная мать, что боги преслѣдовали его отъ перваго дня рожденія, таинственно ведя его противозаконными путями къ могуществу и славѣ. Спасенья нѣтъ.

Горе! горе!
Отнынѣ все мнѣ ясно. Свѣтъ дневной,
Погасни-же въ очахъ моихъ. Я проклятъ
И проклятымъ рожденъ, я осквернилъ
Святое ложе, кровь святую пролилъ

На сценѣ раздаются спокойныя, какъ вѣчность, слова трагическаго хора о ничтожествѣ всякой жизни на землѣ.

Обитатели Кадмеи, посмотрите на Эдипа,
На того, кто былъ великимъ, кто ни зависти согражданъ,
Ни судьбы ужъ не боялся, ибо мыслію безстрашной
Сокровеннѣйшія тайны Сфинкса древняго постигъ.
Посмотрите, какъ низвергнутъ онъ судьбой. Учитесь люди,
И пока предѣловъ жизни не достигнетъ безъ печали
И пока свой день послѣдній не увидитъ тотъ, кто смертенъ,
На землѣ не называйте вы счастливымъ никого.

Но трагедія еще не кончена. Судьба Эдипа, испытавшаго великія страданія, новымъ чудеснымъ путемъ достигнетъ предѣла всякой славы. Эдипъ въ Колонѣ является преображеннымъ героемъ новаго трагическаго типа. Прежній мудрецъ, разрѣшившій загадку Сфинкса, стоитъ теперь предъ нами въ ореолѣ высшей святости. Однажды открывъ предъ нимъ тайну жизни, мудрость открыла ему теперь великую освободительную тайну смерти. Слѣпой старикъ, съ истощенными силами, онъ смѣло и спокойно готовъ отдаться во власть неумолимому закону разрушенія и разложенія. Онъ умретъ *безболѣзненною* смертью, тихо, безъ крика, потому что на краю жизни онъ понялъ величайшую изъ загадокъ міра,—загадку, которую онъ объяснитъ только Тезею. Пусть Антигона и Исмена стоятъ вдали. Пусть никто не приблизится изъ толпы аѳинскаго народа, когда онъ поставитъ Тезея лицомъ къ лицу съ истиною. Передъ Эдипомъ блеснулъ послѣдній свѣтъ послѣдняго откровенія—смерти, которая выше жизни, свободы, которая выше рабства, блеснули золотые лучи божественнаго избавленія и примиренія.

Горе! Я слышу: Зевесъ меня зоветъ.
Пойдемъ скорѣй въ назначенное мѣсто,
И вы, о, дѣти, слѣдуйте за мной;
Васъ поведу, слѣпой вожатый зрячихъ,
Какъ нѣкогда водили вы отца...
Ведетъ меня подземная богиня
И богъ Гермесъ, путеводитель душъ.
О свѣтъ, и мнѣ въ былые дни сіявшій,
Вотъ озаряешь ты въ послѣдній разъ
Эдиповы невидящія очи:
Я ухожу и то, чѣмъ жизнь моя
Окончится, въ нѣмомъ Аидѣ скрою...
О, другъ,—ты самъ, народъ твой и земля,—
Счастливыми вы будете во вѣки—
Но въ счастіи безоблачномъ порой
Умершаго Эдипа вспоминайте.

(Д. Мережковскій).

Этимъ примирительнымъ аккордомъ кончается трагедія. Загадочная фигура Эдипа возбуждаетъ въ насъ глубокія настроенія. Трагическій разсказъ объ его многострадальной судьбѣ, какъ религіозное откровеніе, обнажаетъ величайшую міровую истину. Этотъ благородный человѣкъ, умышленно не совершившій ни одного скверного дѣянія, мудрецъ, могучій властелинъ своего народа, оказался злодѣемъ, кровосмѣсителемъ, человѣкомъ, который невѣдомо для себя попралъ законы естества. Несмотря на мудрость, онъ нарушилъ міровой порядокъ. Онъ, который заглянулъ глубоко въ тайны жизни, оказался въ союзѣ съ враждебными ей силами. Пониманіе міра выростало въ немъ съ каждымъ днемъ. Можетъ быть, съ каждымъ часомъ свѣтлѣлъ въ немъ разумъ. Но преступность, какъ тѣнь, слѣдовала за нимъ повсюду, неискоренимая, фатальная. Эдипъ—убійца своего отца и мужъ своей матери! Эдипъ, разрѣшившій загадку Сфинкса! восклицаетъ Ницше. Вотъ гдѣ мудрость является передъ нами въ полномъ противорѣчіи со всякою нормальною человѣческою жизнью, со всѣми нравственными законами и непреложными индивидуальными разграниченіями. Нарушены всѣ правила, побѣждена всякая справедливость, но торжествуетъ мудрость. Совершено величайшее въ мірѣ злодѣйство, но торжествуетъ принципъ свободы, который враждебенъ всему личному, всему тому, что заталкиваетъ духъ человѣческій въ узкую рамку. Эдипъ не готовился къ преступленіямъ. Онъ вышелъ на дорогу, ведущую къ богу Діонису, безсознательно, вопреки разсудочнымъ намѣреніямъ, но руководимый инстинктомъ освобожденія. Духъ его таинственно вращался въ мірѣ идей, для которыхъ не существуетъ никакихъ преградъ, для которыхъ жизнь на землѣ есть только безсильное подчиненіе низменному законодательству физической и нравственной раздробленности. Да! восклицаетъ Ницше. Этотъ миѳъ объ Эдипѣ, кажется, хочетъ объяснить намъ, что мудрость, въ особенности мудрость Діонисовская, дается только ужасами преступленій. Только ставши выше природы, можно освободиться отъ ея желѣзныхъ цѣпей, разгадать ея законы, понять ея стремленія. Возбуждая борьбу противъ нея въ интимномъ средоточіи ея самыхъ неоспоримыхъ велѣній, мудрость достигаетъ настоящей свободы, потому что идти въ разрѣзъ съ подавляющими силами естества значитъ вывести изъ оцѣпенѣнія свою духовную энергію. Мудрость есть преступленіе противъ природы — вотъ какую ужасную истину разоблачаютъ предъ нами трагедіи Софокла.

Аполлонъ, великій духъ красоты, создаетъ волшебные миражи на поверхности міра. Явленія возникаютъ за явленіями, но каждое изъ нихъ, въ извѣстную минуту, расплывается въ ничто, исчезаетъ и тонетъ въ безформенной стихіи Діониса. Великая правда жизни не въ явленіяхъ, не въ опредѣленности индивидуальныхъ, человѣческихъ и бытовыхъ формъ, а въ томъ, что скрыто подъ волшебнымъ покровомъ красоты,—въ царствѣ смерти, въ законѣ разрушенія и освобожденія отъ всякой ограниченности.

Перейдемъ къ «Прометею» Эсхила. Вотъ предъ нами герой, которому предназначено вытерпѣть величайшія страданія. Прикованный къ гранитной скалѣ, Прометей будетъ цѣлыя столѣтія вопіять къ небу. Но небо ему не поможетъ. Эта небольшая трагедія, дошедшая до насъ отъ древнихъ временъ, должна быть признана однимъ изъ самыхъ замѣчательныхъ проявленій человѣческой геніальности. Образъ Прометея, какъ полное выраженіе человѣческаго протестантства, очерченъ съ поразительнымъ вдохновеніемъ. Прометей борется съ всемогущимъ Зевсомъ, и если теперь эта борьба не увѣнчалась еще побѣдою, то нельзя, однако, сомнѣваться, что день его великаго торжества придетъ когда-нибудь. Надъ міромъ царитъ справедливость, которой подчинены сами боги. Съ изумительной смѣлостью Эсхилъ кладетъ на ея вѣсы цѣлый Олимпъ. Несмотря на ужасающіе трагическіе вопли, которыми переполнено произведеніе, оно кажется намъ на своей поверхности великолѣпною картиною уравновѣшенныхъ страстей. Неизбѣжное торжество Прометея надъ Зевсомъ какъ бы успокаиваетъ воображеніе, взволнованное трагическими событіями. Въ мечтательномъ свѣтѣ горделиваго пророчества страданія Прометея теряютъ свою жестокость и цѣлый міръ борьбы и печали облекается успокоительными красками примиренія и спасенія. Но какъ и въ «Эдипѣ» Софокла, въ основѣ произведенія таится иная трагическая правда. Для арійскихъ народовъ миѳъ о Прометеѣ имѣетъ такое же значеніе, какъ и семитическій миѳъ о грѣхопаденіи. Прометей первый бунтовщикъ противъ человѣческой ограниченности во имя Діониса. Возмущеніемъ противъ законовъ земного существованія онъ добываетъ себѣ великія радости, смѣшанныя съ великой печалью. Откровенный, дерзкій, честный, мужественный родоначальникъ человѣческаго освобожденія, онъ смѣло бросаетъ вызовъ небу. Въ фанатическомъ экстазѣ Прометей разрушаетъ всѣ преграды отчужденія, чтобы дать людямъ настоящую свободу, чтобы сдѣлать ихъ богами, чтобы вы-

вести ихъ изъ мучительнаго плѣна на чистый воздухъ безформеннаго блаженства. Если Эдипъ—мудрецъ, невольно нарушающій законы индивидуальности, то Прометей—титанъ, который хочетъ стать мудрецомъ во что бы то ни стало, который узналъ, гдѣ мудрость, и нашелъ къ ней дорогу. Ничто не остановитъ его на этомъ священномъ пути протеста противъ человѣческой ограниченности, потому что просвѣтленнымъ духомъ онъ уже видитъ скрытую за далью вѣковъ звѣзду освобожденія. Онъ сообщилъ людямъ знанія, искусство, теоретическую мысль съ творческимъ даромъ живого труда и воплощенія. Небесный огонь озарилъ предъ нимъ ничтожество всякаго личнаго, грубо самолюбиваго чувства и все неизреченное великолѣпіе мірового единства, основаннаго на принципѣ любви. Увидѣвъ, что солнце едино, онъ захотѣлъ собрать его разсѣянные лучи, но Зевсъ, испугавшись новаго подвига титана, мстительной рукой низринулъ его съ небесныхъ высотъ. Единое—вотъ въ чемъ правда, послѣдняя правда, послѣднее слово избавленія и освобожденія. Всѣ раздѣленія, существующія на землѣ, созданы только иллюзіями. Начиная отъ безжизненнаго предмета и кончая человѣкомъ, каждое явленіе окутано обманомъ, потому что въ мірѣ нѣтъ ни предметовъ, ни явленій, разграниченныхъ пространствомъ и временемъ, а есть одна безтѣлесная правда, которую можно чувствовать духомъ. Индивидуальность есть ложь, а ложь существуетъ только какъ призракъ, какъ фантастическое видѣніе, какъ галлюцинація, но не такъ, какъ существуетъ единая міровая правда. Богъ справедливыхъ разграниченій, Аполлонъ придалъ фигурамъ Эдипа и Прометея особенныя индивидуальныя черты, но тотъ, кто проникнетъ въ глубокій смыслъ обѣихъ трагедій, не сможетъ не понять, что между этими величавыми фигурами нѣтъ логическаго различія, что каждая изъ нихъ является выраженіемъ той единой мудрости, которая исходитъ отъ бога Діониса. Никто, кромѣ Діониса, не управлялъ судьбою Эдипа отъ первыхъ дней его рожденія. По внушенію этого бога, онъ совершилъ великія преступленія. Загадку Сфинкса онъ разрѣшилъ, вдохновленный Діонисомъ. Когда охваченный отчаяніемъ преступности, Эдипъ предаетъ проклятію самого себя, выкалываетъ себѣ глаза, онъ и въ эту минуту приноситъ великую жертву только Діонису. Не человѣкъ, который могъ-бы считать себя случайнымъ орудіемъ судьбы, а самъ богъ Діонисъ вопилъ въ немъ, когда обнаружилась печальная правда его земного величія. Эдипъ, Прометей и всѣ вообще герои греческихъ трагедій — только маски Діониса,

говоритъ Ницше, символическіе образы, потому что истинно реальное лицо въ этихъ трагедіяхъ богъ Діонисъ. За нѣжными чертами человѣчности, надъ которыми витаетъ геній Аполлона, постоянно можно разсмотрѣть въ нихъ трагическій духъ Діониса. Ихъ страданія имѣютъ религіозный характеръ, потому что въ нихъ плачетъ могучій Діонисъ, прикованный желѣзными цѣпями къ случайной формѣ.

III.

Таковые элементы трагическаго міросозерцанія: единство Діониса подъ разными символическими масками, индивидуальность, какъ источникъ всякихъ страданій, всякой горести, всякой печали и, наконецъ, искусство, какъ радостная надежда, что найденъ путь, ведущій къ разрушенію тѣлесной темницы, какъ свѣтлое предчувствіе возрожденнаго единства человѣка съ Богомъ. Изъ этихъ элементовъ сложились лучшія произведенія древне-греческаго міра. Два начала стоятъ передъ глазами, требуя правильнаго логическаго сочетанія въ одномъ цѣльномъ міровоззрѣніи: начало индивидуальное, временное, земное и начало безличное, безформенное, божественное. Одно—реальное, другое—идеальное. Будучи временнымъ выраженіемъ вѣчной истины, личное начало никогда не можетъ выйти изъ-подъ фатальной для него власти начала идеальнаго, потому что таковъ законъ взаимнаго отношенія между частнымъ и общимъ, между временнымъ и вѣчнымъ, между явленіемъ и причиною, между міромъ и Богомъ. Эти два начала приходятъ въ соприкосновеніе въ каждомъ данномъ предметѣ, но, при ихъ полномъ метафизическомъ различіи между собою, союзъ Аполлона съ Діонисомъ можетъ имѣть только трагическій характеръ. Все индивидуальное обречено на погибель, и самая красота въ жизни, какъ рѣдкое сочетаніе внѣшнихъ силъ, служитъ только зловѣщимъ покрываломъ надъ бездною разложенія. Какія бы демоническія страсти ни обуревали человѣка, какъ бы ни былъ великъ его геній, какое бы широкое поприще ни лежало передъ нимъ въ области его постояннаго труда, ему не уйти отъ могучей власти смерти. Все исчезаетъ въ потокѣ времени. Мѣняются взгляды, лица, учрежденія. Даже душа человѣческая, съ ея капризными волненіями и настроеніями, постоянно облекается новыми силами въ вихрѣ борьбы и страданій. Ничто не остается на своемъ мѣстѣ навѣки. Одинъ только Богъ неизмѣненъ, какъ вѣчна и недоступна никакимъ из-

мѣненіямъ та высшая, безформенная правда, о которой нѣкогда сказали свое мудрое слово Упанишады. Явленія человѣческой жизни имѣютъ трагическій характеръ именно потому, что они происходятъ надъ бездною. На повседневномъ пути существованія мы чувствуемъ себя униженными предъ лицомъ собственныхъ вольнолюбивыхъ мечтаній. Повсюду насъ давитъ форма, принципъ индивидуальности, задерживая порывы къ небу. Мы жаждемъ свободы, но постоянными нашими заботами жалко влачимся по землѣ въ прирожденномъ рабствѣ, котораго мы не въ силахъ преодолѣть. Въ нашихъ лучшихъ поступкахъ видна тоскливая напряженность благородной, но не могучей воли. Смѣются только боги. Только богу доступно веселье, веселье до конца, свѣтлое насквозь веселье, незнаемое на землѣ. Въ трагическомъ сочетаніи личнаго и божескаго начала, которое носитъ наименованіе: «человѣкъ», не остается почти никакого мѣста для безоблачнаго созерцанія, потому что жизнь воздвигнута надъ бездной, потому что вакхическое изступленіе безконечно непохоже на легкій, вѣчный праздникъ Олимпа. Прикованные оскорбительными цѣпями къ своей тѣлесной формѣ, люди должны мучительно бороться за каждый призракъ веселья и счастья, за каждую иллюзію свободы, потому что настоящая, полная свобода, настоящее, полное веселье существуетъ только въ таинственномъ царствѣ божества.

При всей поразительной глубинѣ, разсужденія Ницше объ основныхъ элементахъ греческой трагедіи не достигаютъ полнаго совершенства, по крайней мѣрѣ, въ отношеніи философскомъ. Поставивъ предъ человѣкомъ великую задачу, онъ разрѣшаетъ ее въ идеалистическомъ направленіи, но не идеальными средствами. Будучи личностью, т. е. неполнымъ выраженіемъ божества, человѣкъ долженъ стремиться къ свободѣ — вотъ задача, которая останется неизмѣнною для всѣхъ вѣковъ, для всякой исторической эпохи. Отрѣшиться отъ собственной ограниченности, переступить за ту черту, которая отдѣляетъ человѣка отъ Бога—никакая иная цѣль не покажется равно возвышенною по своему внутреннему содержанію и смыслу. Въ этихъ разсужденіяхъ, съ блестящими иллюстраціями при помощи Софокла и Эсхила, Ницше затрагиваетъ не только рядъ эстетическихъ вопросовъ, но и вопросъ религіозный, который всегда будетъ первенствовать надъ всѣми прочими интересами человѣка, какъ самое широкое обобщеніе его духовныхъ потребностей и стремленій. Греческая трагедія, при ея великихъ художе-

ственныхъ достоинствахъ, открыла передъ нимъ внутренній кругозоръ одного изъ самыхъ культурныхъ народовъ. На произведеніяхъ Софокла мыслитель современности, съ геніальнымъ чутьемъ къ трагическимъ безднамъ, научился понимать, что нѣкоторыя преступленія являются результатомъ борьбы человѣка съ собственной ограниченностью. Освѣщена тревожнымъ свѣтомъ та бездна, надъ которою происходятъ явленія жизни. Найдено и получило наименованіе то единственное веселье, которое доступно человѣку: вакхическій экстазъ. Смѣются только боги. Человѣческое веселье, посреди воинственныхъ условій древняго быта и политическихъ нравовъ языческаго міра, имѣло характеръ великолѣпнаго жертвоприношенія, представляло жестокій праздникъ въ честь разгнѣванной святыни. «Богъ веселій грозныхъ, богъ вакханокъ» требовалъ отъ людей именно грозныхъ, преступныхъ дѣяній, какъ это за нѣсколько вѣковъ до Ницше съ безпощадной твердостью обнаружилъ Макіавелли въ немногихъ удивительныхъ строкахъ. Но, какъ мы сказали, такое разрѣшеніе человѣческой задачи кажется намъ неполнымъ и, по существу, невѣрнымъ, потому что религіозность классическаго міра потеряла, при новыхъ событіяхъ, свою магическую власть надъ людьми. Образъ Діониса померкъ въ сознаніи новаго человѣчества, пережившаго великія духовныя потрясенія. При непобѣдимой потребности въ правдѣ безграничной, стоящей выше всякихъ точныхъ опредѣленій, *грозныя* черты Діониса не могли не показаться черезчуръ конкретными, черезчуръ близкими къ свойствамъ земной природы и потому неспособными возбудить человѣка къ подвигу самоосвобожденія. Призрачныя черты вакхическаго экстаза выступили съ полною ясностью. Древне-греческая культура, при ея несомнѣнно трагическомъ характерѣ, не освободила человѣка отъ его грубой силы, чтобы дать ему силу новую,—легкую, духовную силу чистой идеальности. Разрушеніе личнаго начала, совершаясь постепенно, въ порядкѣ историческихъ эпохъ, могло захватить у древнихъ народовъ только поверхностные слои жизни, почти не достигая ея глубокихъ внутреннихъ основъ,—туда, гдѣ таится корень зла, внутренняя причина всякой человѣческой ограниченности. Въ изступленныхъ крикахъ Эдипа слышна еще настоящая душевная дикость, которая столь же велика въ немъ, какъ и мудрость. Соприкосновеніе съ Богомъ, какъ слабый лучъ надежды, привело въ замѣшательство его силы, толкнуло его на опасную дорогу въ его исканіяхъ великой свободы, но не передѣлало его грубой

натуры до конца, какъ это было бы необходимо для полнаго слiянiя съ мiровою душою. Только на послѣднихъ страницахъ «Эдипа въ Колонѣ» мелькаютъ какiе-то загадочно успокоительные намеки иного, можно сказать, не языческаго типа, облекая мягкимъ свѣтомъ всѣ фигуры на сценѣ. Преодолѣвъ великiя страданiя, Эдипъ *безболѣзненно* соединяется съ Богомъ. Онъ достигъ послѣдней святости, доступной на землѣ, святости духовнаго ясновидѣнiя, которая дается человѣку только тогда, когда въ немъ окончательно усмирена мятежная воля жизни, съ ея мишурными побѣдами и сурово великолѣпными жертвоприношенiями во имя Дiониса. Онъ пережилъ потребность въ вакхическомъ экстазѣ и достигъ вершины человѣческаго совершенства, — спокойнаго созерцательнаго экстаза, тихаго пониманiя великой задачи освобожденiя и смерти. И вотъ моментъ, когда греческая трагедiя становится предчувствiемъ будущихъ революцiй въ области человѣческаго духа, того новаго мiровоззрѣнiя, которое овладѣетъ культурными народами. Старое разрѣшенiе задачи рано или поздно должно было оказаться неудовлетворительнымъ, потому что только въ идеальномъ соединенiи съ мiровою тайною человѣкъ освобождается отъ личной ограниченности, переступая за грани условныхъ законовъ, но не разрушая при этомъ никакихъ вещественныхъ символовъ. Служенiе Дiонису съузило задачу человѣческой жизни, которая должна быть *чудомъ*, а не преступленiемъ, таинственнымъ подвигомъ любви, а не чувственнымъ весельемъ съ кровавыми жертвоприношенiями въ храмѣ жестокаго бога. То, что должно естественно, легко и безболѣзненно расплыться въ безформенной стихiи божества, что само собою отпадаетъ съ теченiемъ времени, искусственно и насильственно разрушается вакхическимъ экстазомъ. Ни одна форма не должна быть разбита, потому что вещественные символы святы, какъ само божество, потому что никто, кромѣ Бога, не знаетъ истинной мѣры вещей и событiй. Порываясь въ вакхическомъ безумiи на встрѣчу смерти, человѣкъ неизбѣжно вовлекается въ пучину явленiй, отъ которыхъ онъ хотѣлъ освободиться. Отъ однѣхъ формъ онъ переходитъ къ другимъ, умножая внутреннiя страданiя и теряя душевную тишину. Только въ созерцательномъ экстазѣ спасенiе отъ мiра. Отрѣшенный отъ житейскихъ заботъ и стремленiй,—онъ во всемъ противорѣчитъ мiру, борется съ его ограниченiями и предразсудками, неслышно, тихо и безболѣзненно расправляя при этомъ крылья человѣческаго духа. Криками веселья нельзя приблизиться въ тайнѣ

жизни. Сквозь миражъ ослѣпительныхъ видѣній одна только спокойная мудрость видитъ какое-то неясное, безформенное мерцаніе, и это мерцаніе—Богъ.

Діонисъ выше Аполлона, но Брама выше Діониса.

IV.

Продолжимъ изложеніе философскаго анализа Ницше.

Съ теченіемъ времени миѳическій элементъ сталъ исчезать изъ греческой трагедіи. Новыя силы разсудочно-теоретическаго характера вошли въ греческое искусство, разрушая въ нему основу всѣхъ основъ, Діонисовскую идею міра. Трагическое безуміе замѣнилось тѣмъ языческимъ весельемъ, которое оскорбляло первыхъ христіанъ своею пошлостью и отсутствіемъ внутренняго метафизическаго смысла. Изъ греческой трагедіи, именно подъ воздѣйствіемъ разсудочной культуры, долженъ былъ исчезнуть тотъ музыкальный духъ, который неразлученъ съ представленіемъ о Діонисѣ. Ницше долго останавливается на характеристикѣ Эврипида, который, по его мнѣнію, довелъ трагическое искусство до полнаго упадка. Слѣдуя философіи Сократа, Эврипидъ не могъ не разойтись съ лучшими традиціями греческаго искусства. Въ его произведеніяхъ мы постоянно встрѣчаемся съ холодной разсудочной мыслью, вмѣсто художественнаго созерцанія въ духѣ Аполлона, и съ пламеннымъ чувствомъ, вмѣсто вакхическаго экстаза въ духѣ Діониса. Принципы новой школы овладѣли его могучимъ талантомъ. Сократъ давилъ его своимъ авторитетомъ. Не останавливаясь ни передъ какими затрудненіями, Сократъ училъ и просвѣщалъ греческій народъ знаніемъ ради знанія. Всѣ несчастія, говорилъ онъ, проистекаютъ отъ невѣжества, добродѣтель есть знаніе, добродѣтельный человѣкъ самый счастливый въ мірѣ, — и въ этихъ трехъ формулахъ его оптимистическаго міросозерцанія заключается, по словамъ Ницше, смерть всякаго искусства. Требуя отъ своихъ учениковъ, чтобы они воздерживались отъ нефилософскихъ удовольствій, Сократъ становился въ самую враждебную оппозицію къ эллинской трагедіи. Горячій полемистъ, онъ начинаетъ собою новую эру научнаго *оптимизма* въ жизни европейскаго человѣчества, такъ какъ при чисто логическомъ развитіи мысли каждое заключеніе выступаетъ въ холодномъ воздухѣ сознательности и полнаго пониманія. Такая діалектика, овладѣвая царствомъ Діониса, должна была мало-

по-малу превратить греческую трагедію въ буржуазное представленіе для толпы. Противополагаясь всему таинственному и мистическому, она должна была вытѣснить то, что дѣлаетъ греческое искусство цѣльнымъ выраженіемъ эллинскаго духа, въ его самыхъ сокровенныхъ движеніяхъ и настроеніяхъ.

Но съ оптимистическою наукою, горделиво соединяющею въ одну неразрывную цѣпь свои разсудочныя заключенія, находится въ полной дисгармоніи Діонисовская музыка, неотдѣлимая отъ греческой трагедіи. Вакхическій напѣвъ сопровождаетъ каждое явленіе, происходящее на сценѣ. Къ событіямъ, совершающимся въ средѣ индивидуальности, трагическая музыка присоединяетъ міровую тайну. Ничего не описывая, она не становится на мѣсто частныхъ фактовъ. Не подражая явленіямъ, она не воспроизводитъ ихъ никакими условными звуками, потому что ея задача заключается только въ томъ, чтобы возбудить въ человѣкѣ глубокія настроенія, открытыя для правды. Возрождая душу къ новой жизни, скликая къ ней цѣлый міръ таинственныхъ тѣней, она при этомъ не даетъ ей никакихъ конкретныхъ матеріаловъ съ улицы. Божество въ непосредственномъ проявленіи, въ крикѣ, въ шумѣ, въ стихійномъ движеніи силъ природы, музыка не дѣйствуетъ никакими аллегорическими знаками. Именно потому, что она открываетъ передъ нами не пестрый и призрачный міръ явленій, а причину и конецъ всякой жизни, ея трагическую бездну, она выше другихъ искусствъ.

Это противоположеніе пластическаго искусства Аполлона и музыкальнаго искусства Діониса открылось съ полною ясностью въ новѣйшей философіи. Ницше указываетъ на Канта и Шопенгауэра, какъ на людей, которые побѣдили оптимизмъ разсудочно-теоретическаго мышленія. Обнаруживъ призрачность явленій, они совершили великій переворотъ, направившій культуру народовъ единственно вѣрнымъ трагическимъ путемъ. Новая философія показала, что цѣль человѣческой жизни не знаніе, а мудрость, которая созерцаетъ природу въ цѣломъ, въ ея таинственной борьбѣ личныхъ и міровыхъ началъ, которая встрѣчаетъ въ ней всякое страданіе сочувственнымъ ощущеніемъ, какъ свое собственное страданіе. Съ научной опредѣленностью она отдѣлила миражъ явленій отъ его реальной причины, и тѣмъ открыла передъ человѣкомъ въ новомъ свѣтѣ вѣчные горизонты. Искусство, основанное на философскомъ идеализмѣ, станетъ со временемъ такимъ-же великимъ религіознымъ дѣломъ, какимъ была для грековъ художественная трагедія Эсхила

и Софокла. Снова расцвѣла настоящая музыка, потому что за Кантомъ и Шопенгауэромъ неизбѣжно долженъ былъ явиться такой великій геній, какъ Рихардъ Вагнеръ. Возрожденіе стараго культа Діониса стало живымъ требованіемъ просвѣщенія, и ренессансъ античнаго міровоззрѣнія, классическаго духа, съ его трагическими безднами и символическимъ служеніемъ богу Аполлону, сдѣлался великою задачею настоящей умственной эпохи. «Да, мои друзья, восклицаетъ Ницше. Вѣрьте вмѣстѣ со мною въ жизнь Діониса, вѣрьте въ возможность трагическаго возрожденія. Время Сократа прошло безвозвратно. Имѣйте только смѣлость быть трагическими людьми—и вы будете спасены. Сопровождайте торжественное шествіе Діониса изъ Индіи въ Грецію. Надѣньте ваши доспѣхи, необходимые для жестокой битвы, но вѣрьте чудесамъ вашего бога». Новая философія съ точностью объяснила трагическій законъ всякаго личнаго существованія. Послѣ многихъ вѣковъ извращеннаго и ограниченнаго просвѣщенія, Діонисъ опять овладѣлъ сознаніемъ людей, идущихъ къ правдѣ. Но съ возрожденіемъ стараго трагическаго культа должна возникнуть съ большимъ блескомъ и поэзія Аполлона. Когда обнажается бездна жизни, когда человѣкъ становится лицомъ къ лицу съ трагическою тайною міра, когда онъ до глубины прозрѣваетъ ограниченную природу всякаго личнаго существованія, именно тогда въ немъ просыпается всесильная потребность красоты,—безмѣрной, какъ безмѣрно его отчаяніе. Искусство спасаетъ жизнь, набрасывая блистательный солнечный покровъ на темную бездну. Чѣмъ глубже страданія, чѣмъ сильнѣе въ человѣкѣ вопли Діониса, тѣмъ свѣтлѣе должна быть его поэзія, тѣмъ она должна быть могучѣе. Кто служитъ Діонису, тому помогаетъ богъ Аполлонъ. По изобилію красоты въ произведеніяхъ греческаго искусства мы можемъ безошибочно судить о безмѣрности эллинскаго страданія. Мы должны сказать себѣ: какъ великъ былъ въ греческой жизни богъ Діонисъ, если потребовалась *такая* красота для примиренія человѣка съ самимъ собою! Обозрѣвая новѣйшую эпоху, съ ея психологическими страданіями и вѣчнымъ духовнымъ разладомъ, мы не должны сомнѣваться въ томъ, что время поэтическаго расцвѣта недалеко. Съ неслыханною силою человѣкъ постигаетъ теперь трагическій смыслъ всякой жизни—это значитъ, что царство Аполлона близко: Аполлонъ уже идетъ.

Этими свѣтлыми надеждами заканчивается разсужденіе о греческой трагедіи. Съ большою силою Ницше указалъ на значеніе му-

зыкальнаго искусства, на неизбѣжную связь между идеализмомъ и творчествомъ, хотя въ этой области, какъ мы увидимъ нѣсколько ниже, мысль его не отличается особенною новизною. Задача книги опредѣлилась съ полною ясностью. Возрожденіе Діониса въ старо-классическомъ смыслѣ слова кажется Ницше единственною цѣлью просвѣщенія и культуры. Надо возвратиться къ Діонису, потому что пути спасенія и избавленія отъ личнаго начала указаны разъ навсегда греческимъ искусствомъ. Подъ перомъ проповѣдника ренессанса во что-бы то ни стало, не только Шопенгауэръ, но даже Кантъ превратились въ теоретиковъ языческаго возрожденія. Вотъ ошибка Ницше, которая должна быть понята, какъ можно отчетливѣе. Защищая трагическое міровоззрѣніе, Ницше выступаетъ глашатаемъ правды міровой и вѣчной. Не подлежитъ сомнѣнію, что факты жизни трагичны по своей природѣ, по своему содержанію, по внутреннему составу, представляющему дисгармоническое соединеніе противоположныхъ силъ. Съ паденіемъ поверхностнаго оптимизма старыхъ и новыхъ эпохъ не могла не обнаружиться та міровая правда, отъ которой некуда бѣжать. Будучи невольнымъ носителемъ двухъ стихій, человѣкъ въ себѣ самомъ открылъ трагическую бездну. Духъ его объемлетъ вѣчный ужасъ безсильныхъ и, можетъ быть, безплодныхъ страданій, отъ которыхъ некуда бѣжать. Въ трагическомъ экстазѣ онъ весь ушелъ-бы въ служеніе невѣдомому Богу, но на жизненномъ пути постоянно выростаютъ неожиданныя препятствія, осложненныя сознаніемъ собственной внутренней ограниченности, отъ которой рѣшительно некуда бѣжать. Трагедія въ самомъ принципѣ человѣческаго существованія — въ индивидуальности. Это истина наглядная и понятная для всѣхъ. Но вотъ вопросъ: какъ, при трагическомъ міросозерцаніи, разрѣшается задача человѣческой жизни, какіе лежатъ предъ человѣкомъ пути, если онъ проникся этимъ метафизическимъ взглядомъ на себя и на другихъ? Мы видѣли, какая мысль увлекаетъ Ницше. Проповѣдуя трагическое пониманіе жизни, онъ указываетъ при этомъ на классическія орудія избавленія и спасенія. Въ ученіи объ антихристѣ, онъ, забывъ о Діонисѣ, требуетъ отъ людей того веселья, которое, по его-же собственнымъ словамъ, раздражало и огорчало первыхъ христіанъ. Изслѣдуя вопросъ о происхожденіи греческой трагедіи, онъ требуетъ ренессанса, но именно старо-классическаго, при которомъ служеніе Аполлону имѣетъ символическій характеръ, совершается во имя

Діониса. Мистическое начало, которое на послѣднихъ ступеняхъ его блестящей литературной дѣятельности казалось ему убійственною силою для всякой культуры, здѣсь, въ ученіи о верховенствѣ Діониса, имѣетъ характеръ высшаго, направляющаго принципа.

Но при вѣрности общаго настроенія, которое дало огромную силу критическимъ сужденіямъ Ницше о греческомъ искусствѣ, нельзя не видѣть глубокихъ внутреннихъ пробѣловъ въ его анализѣ, въ стремленіи сочетать въ одномъ міросозерцаніи два кореннымъ образомъ различныхъ между собою начала: Діониса и философскаго идеализма новѣйшей умственной эпохи. Ученіе о Діонисѣ въ своемъ послѣдовательномъ развитіи не могло не выродиться въ крайній демонизмъ «Антихриста». Постоянно упуская изъ виду, что наше индивидуальное существованіе вращается неизбѣжнымъ образомъ въ мірѣ иллюзій, что метафизическая правда скрыта подъ внѣшнимъ жизненнымъ покровомъ, Ницше дѣлаетъ въ своихъ разсужденіяхъ логическую ошибку, роковую для всей его системы. Изъ ученія религіознаго она мало-по-малу становится грубымъ натуралистическимъ ученіемъ, лишеннымъ глубины. Мысль о Діонисѣ сообщила невѣрное направленіе его уму—яркому, но не цѣльному, вдохновенному, но лишенному трезвой силы, изступленно проповѣдническому, но не благородно созерцательному. Давъ краснорѣчивое объясненіе греческаго искусства, онъ при этомъ не замѣтилъ, что трагическое міросозерцаніе новаго времени, открытаго, по его-же словамъ, Кантомъ и Шопенгауэромъ, стало еще болѣе безпросвѣтнымъ, что классическій ужасъ, съ его жестокими жертвоприношеніями и вакхическимъ экстазомъ, уступилъ мѣсто ужасу почти безпредѣльному. Нѣкогда могло казаться, что, нарушая грани естественныхъ законовъ, человѣкъ приближается къ Богу, что дорога къ свободѣ лежитъ на поверхности жизни, идетъ черезъ земныя явленія, но именно послѣ Канта и Шопенгауэра не должно было остаться никакого сомнѣнія, что соединеніе съ Богомъ возможно только посредствомъ внутренняго идеальнаго созерцанія, тихо отрѣшеннаго отъ всякихъ ограниченій. Есть только одинъ способъ побѣдить индивидуальность, и этотъ способъ—созерцательный экстазъ, тихій, спокойный, благородный. На какомъ-бы поприщѣ ни трудился человѣкъ, предъ нимъ лежитъ одна открытая дорога къ Богу—идеальная дорога созерцательнаго подвига. Въ наукѣ человѣкъ соединяется съ міровою тайною, если онъ подъ внѣшнимъ покровомъ явленій умѣетъ прозрѣвать великую метафизическую правду. Въ области житейскихъ предпріятій, поли-

тическаго или гражданскаго характера, человѣкъ побѣждаетъ свою индивидуальность, если онъ созерцаетъ божество, не разрушая при этомъ никакихъ вещественныхъ символовъ. Благородно, безъ малѣйшаго преступленія, не возмущая ни своихъ, ни чужихъ инстинктовъ справедливости, онъ торжествуетъ надъ собственною ограниченностью. Не нарушая насильственно ни единой формы въ мірѣ, онъ вступаетъ въ безболѣзненный союзъ съ тѣмъ, что выше всякой формы. Мыслью свѣтлою и трезвою онъ постигаетъ святость красоты, облекающей трагическую бездну. На пути религіознаго подвижничества человѣкъ постоянно выходитъ изъ тѣснаго круга мелкаго себялюбія, смиряясь только предъ идеальнымъ началомъ жизни. Не преломляя надломленной трости, онъ все пересоздаетъ таинственною любовью, потому что религіозное чувство сильнѣе всякой силы, могущественнѣе всякой власти. Вотъ единственный путь избавленія отъ индивидуальности. Не вакхическій экстазъ, который ставитъ человѣка въ самую пучину явленій, а только экстазъ созерцательный выводитъ людей свѣтлымъ путемъ красоты изъ миража къ свободѣ. Служа Діонису, человѣкъ постоянно приходитъ въ какое-то грубое столкновеніе съ богомъ Аполлономъ, потому что только безкорыстное, самоотверженное служеніе безформенной міровой правдѣ, не разрывая съ міромъ явленій, не совершая никакихъ насилій, спасаетъ человѣческую душу отъ всякаго жизненнаго праха, отъ всякой мишуры—мелкой, пышной и блистательной.

Вакхическое, оргійное начало медленно, но неизбѣжно приходило къ упадку, ибо люди все глубже и глубже постигали иную, болѣе высокую правду. Въ этомъ прогрессивномъ движеніи Сократъ, на котораго обрушивается Ницше, занимаетъ очень видное мѣсто. Своею діалектикою, проникнутою нѣжною добротою къ міру, онъ безсознательно для самаго себя подготовлялъ почву для будущихъ революціонныхъ переворотовъ не только въ области житейской морали, но и въ чистой области красоты. Еще предаваясь оргійному веселью на великолѣпныхъ пирахъ съ обильными возліяніями старымъ богамъ, онъ уже духомъ предчувствовалъ новыя, неизвѣданныя наслажденія, соединенныя съ новыми идеями и понятіями. Иногда онъ застывалъ въ глубокомъ молчаніи, посреди краснорѣчія, которое лилось кругомъ шумными потоками. Этотъ человѣкъ, съ рѣзкими чертами вакхическаго энтузіазма на лицѣ, неподвижно, не произнося ни единаго слова, цѣлыми часами, бывало, стоялъ на Аѳинской площади, ничего не

видя и не слыша, никому не давая отвѣта на предложенные вопросы. Передъ Сократомъ не только преклонялись, но его любили нѣжною любовью, любили съ восхищеніемъ, какъ любятъ красоту. Среди бурнаго веселья, которое овладѣвало аѳинскою молодежью, онъ одинъ казался пришельцемъ изъ новаго міра, съ душою, открытою не только для вакхическаго экстаза, съ умомъ, который таилъ въ себѣ еще непонятный, но высокій судъ надъ безумными оргіями. Молчаніе Сократа говорило сердцу чуткихъ аѳинянъ сильнѣе всякой блестящей реторики. Обучая добродѣтели, онъ вносилъ въ свои разсужденія не тотъ узкій духъ, о которомъ опрометчиво говоритъ Ницше, а ту особенную красоту утонченнаго благородства и божественнаго милосердія, которая передъ суровымъ лицомъ Діониса должна была казаться пустою фантазіею сентиментальнаго человѣка. Отъ его діалектики ломались старые устои трагическаго міросозерцанія, но не подлежитъ никакому сомнѣнію, что ею медленно, но вѣрно созидался новый міръ трагическихъ понятій—благородный, нѣжный, легкій, какъ красота. Онъ былъ великимъ преступникомъ въ глазахъ не только невѣжественной черни, но и самыхъ просвѣщенныхъ аѳинянъ, потому что его діалектика вносила расколъ въ самый центръ народной жизни, потрясая служеніе старымъ богамъ. Защищая доброе начало, онъ явился реформаторомъ не въ практической только области, что имѣло-бы второстепенное значеніе, но и въ свободной области искусства, въ области народныхъ вѣрованій и предчувствій, въ таинственной сферѣ человѣческихъ отношеній съ Богомъ. А за Сократомъ разцвѣла философія Платона, которая, опять-таки, подрывала вакхическіе устои жизни во имя идей нѣжныхъ и возвышенныхъ, какъ душа Сократа. Старыя классическія твердыни разрушались сами собою, уступая мѣсто новымъ силамъ исторіи. Одерживая постоянныя побѣды, идеализмъ просачивался въ жизнь, видоизмѣняя въ ней не только внѣшнія формы, но и самое представленіе человѣка о томъ, что хорошо и что дурно, что красиво и что безобразно, до безконечности раздвигая его созерцательный горизонтъ и облагораживая его трагическое самосознаніе. На новыхъ основахъ идеализма разцвѣтала новая красота съ иными перспективами во всѣхъ направленіяхъ.

Выступая упорнымъ защитникомъ классическаго ренессанса, Ницше борется за дѣло, навсегда проигранное, потому что даже въ эпохи высшаго эллинскаго разцвѣта идеализмъ не достигалъ тѣхъ вершинъ, которыя уже виднѣлись такимъ людямъ, какъ Сократъ, и

которыя вырисовываются въ тревожной атмосферѣ современныхъ умственныхъ броженій съ особенною ясностью, взывая къ новымъ созерцательнымъ подвигамъ. Мы видѣли, до какихъ печальныхъ банальностей Ницше договорился въ небольшомъ трактатѣ объ «Антихристѣ», гдѣ героемъ возрожденія выступилъ даже такой жалкій въ своемъ уродствѣ человѣкъ, какъ Цезарь Борджіа. Вся политическая карьера этого авантюриста была не больше, какъ эгромною пошлостью самаго дурного тона. А между тѣмъ, Ницше готовъ преклонить колѣни и передъ нимъ. Мало проникая въ событія многознаменательной эпохи итальянскаго возрожденія, онъ не видитъ, что попытка вернуться къ старому богу Діонису не имѣла серьезнаго успѣха въ народѣ, пережившемъ, какъ бы то ни было, христіанскую катастрофу. При новомъ мистическомъ кругозорѣ, котораго нельзя было заслонить никакими искусственными средствами, оргійное изступленіе, лишенное искренности, не могло стать историческимъ событіемъ высшаго порядка. Вакханаліи Александра VI возбуждали повсюду не трагическій ужасъ, въ которомъ есть нѣчто священное, а грубый ужасъ непреодолимаго отвращенія. Когда Цезарь Борджіа развратно надругался въ Чезенѣ надъ Катериной Сфорца, принудивъ ее угождать своимъ чувственнымъ прихотямъ, послѣ мучительной осады Форли, близкіе и отдаленные люди, которые еще чтили въ немъ внѣшнюю силу, горѣли отъ стыда. Во всей исторіи XVI вѣка нельзя найти ни одного преступленія, совершеннаго въ безсознательномъ экстазѣ. Мелкая политическая вражда между отдѣльными частями государства, съ чисто эгоистическимъ искательствомъ успѣха и власти, кровопролитныя оргіи не во имя Діониса, а во имя личныхъ честолюбій, низкое предательство, съ убійствами изъ-за угла, съ наемнымъ и пьянымъ солдатствомъ,—такая эпоха не можетъ быть названа эпохою староклассическаго возрожденія. Новыя понятія, хотя и не получившія еще твердаго признанія, уже овладѣвали народными массами, возбуждая презрительную ненависть къ лицемѣрнымъ служителямъ Діониса. Посреди дикаго опьяненія инстинктами преступности и политическихъ вакханалій слышались вопли идеальнаго возмущенія и протеста.

Настоящіе великіе люди побѣждаютъ міръ, не разрушая его—вотъ почему благородство неразлучно съ красотою. Творческій геній передѣлываетъ явленія жизни,—неслышно, незамѣтно пріобщая ихъ къ божеству. Въ благородномъ соприкосновеніи съ міровою

тайною геній ни на минуту не теряетъ своей тихой возвышенности, своей играющей легкости. Полубогомъ онъ ходитъ среди людей, съ душою, открытою для самыхъ мрачныхъ настроеній, но съ сердцемъ, исполненнымъ мистической нѣжности. Такимъ человѣкомъ является Моцартъ въ безсмертной поэмѣ одного изъ величайшихъ міровыхъ талантовъ, Пушкина. Моцартъ ничего не разрушаетъ. Онъ принесъ на землю чудесныя райскія пѣсни, въ которыхъ мирно расплылись всѣ старые напѣвы. По сравненію съ Сальери, онъ кажется гулякою и безумцемъ. Съ поразительной ясностью постигая природу геніальности, Пушкинъ немногими словами ставитъ передъ нами простого, живого, никогда ничѣмъ не напряженнаго человѣка. Онъ веселится, шутитъ и хохочетъ, какъ дитя. Хмурый видъ Сальери безпокоитъ и пугаетъ его. А между тѣмъ, воображеніе Моцарта постоянно витаетъ надъ мрачной бездной жизни.

Недѣли три тому, пришелъ я поздно
Домой. Сказали мнѣ, что заходилъ
За мною кто-то. Отчего—не знаю,
Всю ночь я думалъ, кто бы это былъ
И что ему во мнѣ? На завтра тотъ же
Зашелъ и не засталъ опять меня.
На третій день игралъ я на полу
Съ моимъ мальчишкой. Кликнули меня.
Я вышелъ. Человѣкъ, *одѣтый въ черномъ*,
Учтиво поклонившись, заказалъ
Мнѣ Requiem и скрылся. Сѣлъ я тотчасъ
И сталъ писать—и съ той поры за мною
Не приходилъ мой черный человѣкъ.
А я и радъ: мнѣ было бъ жаль разстаться
Съ моей работой, хоть совсѣмъ готовъ
Мой Requiem. Но между тѣмъ...

Сальери:

Что?

Моцартъ:

Мнѣ совѣстно признаться въ этомъ...

Сальери:

Въ чемъ же?

Моцартъ:

Мнѣ день и ночь покоя не даетъ
Мой чѐрный человѣкъ. За мною всюду
Какъ тѣнь онъ гонится. Вотъ и теперь
Мнѣ кажется, онъ съ нами самъ-третей
Сидитъ.

Но при трагическомъ возбужденіи фантазіи, Моцартъ не способенъ ни на что дурное, потому что въ его глазахъ геній и злодѣйство—двѣ вещи несовмѣстимыя, потому что духъ его безболѣзненно вращается въ свѣтломъ мірѣ формъ и явленій.

Насъ мало избранныхъ, счастливцевъ праздныхъ,
Пренебрегающихъ презрѣнной пользой,
Единаго прекраснаго жрецовъ...

Пренебреженіе къ пользѣ, къ выгодѣ, ко всему тому, что обезпечиваетъ индивидуальную жизнь человѣка, заслоняя мысль о трагической безднѣ — этимъ идеальнымъ подвигомъ Моцартъ дѣлаетъ для себя возможнымъ тихое благородство созерцательнаго экстаза.

IV.

Въ ученіи о Діонисѣ есть еще одна сторона, на которую слѣдуетъ обратить вниманіе. Дѣлая искусство выраженіемъ двухъ началъ, личнаго и мірового, Ницше не могъ не подойти къ вопросу, имѣющему первостепенную важность для эстетической критики. Если Аполлонъ является представителемъ міра красоты и формъ, то Діонисъ получаетъ въ его разсужденіяхъ характеръ отвлеченнаго элемента, необходимаго для всякаго творческаго процесса. Какъ-бы ни измѣнялось самое понятіе о Діонисѣ, неизбѣжная связь между метафизикою и искусствомъ объяснена и доказана съ огромною силою. Искусство служитъ красотѣ при помощи Діониса, т. е. при помощи отвлеченныхъ метафизическихъ идей. Сливаясь въ одно цѣлое, духъ Аполлона и духъ Діониса создаютъ явленія новаго порядка, имѣющія символическій смыслъ. Ницше разсуждаетъ объ этомъ предметѣ только примѣнительно къ вопросу о происхожденіи греческой трагедіи, но смыслъ его анализа гораздо шире и глубже, потому что вопросъ о взаимномъ отношеніи между жизненнымъ матеріаломъ искусства и отвлеченными идеями имѣетъ всемірное значеніе, какъ вопросъ центральный для каждой данной исторической эпохи и при самыхъ разнообразныхъ литературныхъ вѣяніяхъ. Ведя борьбу со всякимъ разсудочнымъ просвѣщеніемъ, Ницше, при его поэтическомъ чутьѣ, не могъ не разобраться въ этомъ вопросѣ съ полною свободою. Въ самомъ дѣлѣ, связь искусства съ метафизикою ясна до очевидности. Основанное на простыхъ воспріятіяхъ, искусство нуждается въ умственномъ свѣтѣ,

который дается просвѣщеніемъ. Чтобы воспринять явленія жизни, надо ихъ увидѣть глазами духа. Чѣмъ шире пониманіе обстоятельствъ, формъ и типовъ личнаго и общественнаго существованія, чѣмъ просторнѣе горизонтъ наблюденій и анализа, тѣмъ яснѣе для насъ тѣ факты, которые должны подвергнуться переработкѣ въ творческомъ процессѣ. Обширное образованіе только помогаетъ видѣть предметы міра. Мы должны увидѣть дѣйствительную природу вещей въ ихъ многоразличныхъ сплетеніяхъ, въ ихъ отдаленныхъ и близкихъ воздѣйствіяхъ на человѣка, побѣждая ошибки собственнаго мышленія, которыя мѣшаютъ трезвости и точности созерцанія. Не всякій человѣкъ видитъ то, что есть, потому что между глубокимъ воспріятіемъ и способностью къ свободному, не банальному мышленію существуетъ отношеніе полной внутренней солидарности. При узкомъ разсудочномъ просвѣщеніи мы видимъ явленія и предметы въ ихъ поверхностныхъ отношеніяхъ между собою. Отъ насъ ускользаетъ все таинственное. Мы ничего не видимъ въ глубину, потому что только идеи высшаго порядка открываютъ внутреннія свойства вещей, приближаютъ насъ къ загадкамъ человѣческой и міровой жизни. Будучи выраженіемъ мистической тайны жизни въ отвлеченныхъ понятіяхъ, философія даетъ тотъ свѣтъ, при которомъ предметы могутъ быть изучены въ самыхъ разнообразныхъ отношеніяхъ и подвергнуты глубокому анализу. Она соединяетъ конкретный міръ призрачныхъ видѣній и галлюцинацій съ тою правдою, которая составляетъ его живое дыханіе, его безсмертный смыслъ. Вотъ почему каждый истинный талантъ, въ какой-бы области онъ ни работалъ, непремѣнно тяготѣетъ къ философской мудрости, которая одна даетъ ему возможность войти въ центръ природы и живыхъ соціальныхъ броженій. Видя предметы насквозь, въ глубину, зная относительную цѣнность явленій, внутренно постигая непобѣдимый законъ разрушенія и освобожденія, художникъ съ дарованіемъ является и огромною умственною силою, и убѣжденнымъ носителемъ возвышенныхъ тайнъ жизни, открытыхъ въ созерцательномъ экстазѣ. Ницше много разъ на протяженіи своего трактата возвращается къ этой темѣ, постоянно развивая ее въ одномъ и томъ-же направленіи. Царство Аполлона, пишетъ онъ, подчиняется царству Діониса. Это значитъ, что все индивидуальное подчиняется міровому, что явленія жизни находятся въ неразрывной связи съ метафизическими силами, что каждое случайное событіе какого угодно порядка можетъ получить

правильное истолкованіе только при помощи критическаго анализа на твердыхъ основахъ философскаго идеализма. На этотъ счетъ Ницше высказываетъ свои убѣжденія съ полною литературной ясностью. Но мы должны замѣтить только слѣдующее. Какъ-бы ни были сильны и мѣтки разсужденія Ницше по вопросу объ элементахъ всякаго искусства, они не отличаются особенною новизною въ трактатѣ, который появился тогда, когда философія Шопенгауэра уже пользовалась европейскою извѣстностью. Никто лучше Шопенгауэра не писалъ о творческомъ процессѣ, никто тоньше, глубже и смѣлѣе не выражалъ своей ненависти ко всякому педантически узкому ограниченію художественной дѣятельности чисто житейскими взглядами и понятіями. Съ необычайною ясностью опредѣляя задачу философіи, онъ при этомъ въ отдѣльныхъ мимолетныхъ разсужденіяхъ указываетъ, какую огромную силу метафизика представляетъ для художественныхъ цѣлей и воспріятій. Ничего не говоря ни объ Аполлонѣ, ни о Діонисѣ, Шопенгауэръ логически выдвигаетъ тѣ-же самые вопросы, что и Ницше, въ томъ-же сочетаніи и въ томъ-же освѣщеніи. Для него, какъ и для Ницше, искусство является воплощеніемъ міровой загадки въ образахъ легкихъ, свѣтлыхъ, но подчиненныхъ трагической правдѣ смерти и освобожденія, какъ богъ Аполлонъ фатально подчиняется богу Діонису.

Въ связи съ вопросомъ о взаимномъ отношеніи между искусствомъ и философіей Ницше разрѣшаетъ вопросъ о музыкѣ. Изслѣдованіе греческой трагедіи, въ которой хоръ имѣлъ значеніе музыкальной силы, дало то направленіе его мыслямъ, которое мы очертили на предыдущихъ страницахъ. Музыка, говоритъ Ницше, самое метафизическое изъ всѣхъ искусствъ, потому что она не изображаетъ и не должна изображать никакихъ явленій, не подражаетъ и не должна подражать никакимъ событіямъ. Своими дѣйствительными, ей присущими средствами музыка можетъ только возбуждать настроенія, волновать наши глубокія, скрытыя симпатіи—то, что есть въ душѣ общечеловѣческаго, мірового, космическаго. Въ соединеніи съ поэтическимъ представленіемъ на сценѣ она являлась въ древнихъ трагедіяхъ тою безформенною силою, которая рыла бездны подъ каждымъ событіемъ, создавала вакхическій экстазъ въ герояхъ пьесы. Но и въ этомъ анализѣ Ницше, при всемъ великолѣпіи литературныхъ выраженій, нѣтъ настоящей оригинальности, потому что Ницше дѣлаетъ прямыя ссылки на

Шопенгауэра, говоритъ его словами, цитируетъ его фразы, даже приводитъ изъ его сочиненія цѣлыя страницы. Въ этомъ вопросѣ Ницше, какъ и Вагнеръ (въ своей брошюрѣ Beethoven, Leipzig 1870), прямо шли по слѣдамъ Шопенгауэровской критики, не дополняя ее никакими особенно значительными разсужденіями. На очень немногихъ страницахъ, въ обѣихъ частяхъ своего основнаго сочиненія, Шопенгауэръ объяснилъ природу музыки, ея высокій трагическій характеръ, съ удивительнымъ совершенствомъ. Ея идеальное отношеніе къ міру явленій онъ описалъ такими фразами, какія были доступны только Шопенгауэру, — съ какимъ-то суровымъ вдохновеніемъ, въ которомъ какъ-бы отразился староклассическій богъ Діонисъ. Каждое замѣчаніе его мѣтко, точно, относится къ существу предмета и незамѣтно раздвигаетъ передъ читателемъ широкія духовныя перспективы. Музыка, говоритъ Шопенгауэръ, стоитъ совершенно отдѣльно отъ всѣхъ другихъ искусствъ. Независимая отъ предметнаго міра, она могла-бы—въ извѣстномъ смыслѣ слова—существовать и въ томъ случаѣ, если-бы все разрушилось, потому что она выражаетъ не явленія, а ихъ сокровенную сущность. Не увлекаясь задачами, ей недоступными, она высказываетъ глубочайшую мудрость на языкѣ, котораго не понимаетъ разумъ, но который постигается внутреннимъ чувствомъ. Непосредственно она исходитъ изъ тайныхъ источниковъ души, какъ ея откровеніе — не въ аллегоріяхъ, а въ живой, волнующей гармоніи страстныхъ звуковъ и аккордовъ. Вотъ почему нѣтъ такого предмета въ мірѣ, который не раскрывался-бы предъ нами въ своихъ самыхъ существенныхъ сторонахъ, если глубокое музыкальное впечатлѣніе сопровождаетъ его воспріятіе. Даже сопровождая смѣшныя и разнузданныя выходки комической оперы, пишетъ Шопенгауэръ, она остается въ своей, всегда присущей ей красотѣ, чистотѣ и возвышенности. Ничто не можетъ совлечь ее съ ея пустынной высоты, потому что, при трагическомъ ея характерѣ, ей чуждо все смѣшное, жалкое, временное, потому что она можетъ быть только откровеніемъ серьезныхъ тайнъ жизни, а не какихъ нибудь внѣшнихъ событій. Гете говорилъ: музыка есть откровеніе болѣе высокое, чѣмъ наука и философія,—и никто лучше Шопенгауэра не могъ оцѣнить и понять его словъ.

Но за нѣсколько вѣковъ до Шопенгауэра духовную силу музыки постигъ во всю глубину Шекспиръ. Въ «Венеціанскомъ купцѣ» и «Двѣнадцатой ночи» есть слова, подъ которыми не подписался-бы

Софоклъ, съ его невольнымъ поклоненіемъ преступному Діонису, но который превосходно выражаютъ духъ и геній новыхъ временъ. Лоренцо говоритъ:

Какъ сладко спитъ сіяніе луны
Здѣсь на скамьѣ. Мы сядемъ тутъ съ тобою,
И пусть въ нашъ слухъ летитъ издалека
Звукъ музыки; тишь безмятежной ночи—
Гармоніи прелестной проводникъ.
Сядь, Джессика. Смотри, какъ сводъ небесный
Весь выложенъ милліонами кружковъ
Изъ золота блестящаго. Межъ ними
Нѣтъ самаго малѣйшаго кружка,
Который бы не пѣлъ, какъ ангелъ, вторя
Въ движеніи размѣренномъ своемъ
Божественнымъ аккордамъ херувимовъ.
Такою-же гармоніею души
Безсмертныя исполнены; но *мы*
До той поры ее не можемъ слышать,
Пока душа безсмертная живетъ
Подъ грубою и тлѣнною одеждой.

Джессика никогда не испытываетъ особенной радости, когда она слушаетъ музыку. Но Лоренцо спѣшитъ объяснить ея чувство

Причина та, что духъ твой напряженъ.
Замѣть себѣ: когда несутся дико
Въ степяхъ стада иль молодыхъ коней
Лихой табунъ, они безумно скачутъ,
Ревутъ и ржутъ; то кровь играетъ въ нихъ
Горячая. Но стоитъ имъ заслышать
Лишь звукъ трубы или иной какой
Звукъ музыки—какъ вкопанные, станутъ
Мгновенно всѣ, и одичалый взглядъ
Подъ силою мелодіи прелестной
Въ *смиреніе* и *кротость* перейдетъ.
Вотъ отчего и говорятъ поэты,
Что пѣснями своими привлекалъ
Орфей деревья, волны и утесы;
Нѣтъ на землѣ живого существа,
Столь жесткаго, крутого, адски-злого,
Чтобъ не могла хотя на часъ одинъ
Въ немъ музыка свершить переворота.
Кто музыку не носитъ самъ въ себѣ,
Кто холоденъ къ гармоніи прелестной,
Тотъ можетъ быть измѣнникомъ, лгуномъ,

Грабителемъ; души его движенья
Темны, какъ ночь, и какъ Эребъ, черна
Его пріязнь. Такому человѣку
Не довѣряй...

Вся новѣйшая философія не могла прибавить къ этому идеальному поэтическому объясненію ни одного слова. Музыка есть выраженіе душевной и міровой тайны — глубокой, серьезной, важной. Вотъ почему настоящія музыкальныя впечатлѣнія не возбуждаютъ никакихъ обычныхъ, пошло-житейскихъ радостей. Тайна жизни не можетъ не быть благородной, и вотъ почему музыка, дѣйствуя на душу непосредственно, съ мистическою силою, придаетъ мечтательную легкость ея полету къ небу.

1896. Ноябрь.

Христіанство и буддизмъ.

I.

Въ книжкѣ Страхова подъ названіемъ «Воспоминанія и отрывки» есть страницы, на которыя стоитъ обратить вниманіе. Таковы, между прочимъ, страницы, носящія названіе *Справедливость, милосердіе и святость.* Мнѣ кажется, что на этихъ страницахъ Страхову удалось выразить нѣсколько мыслей, имъ въ особенности излюбленныхъ и представляющихъ важнѣйшіе выводы изъ его общихъ теоретическихъ положеній.

Н. Н. Страховъ—это крупное имя въ исторіи русской журналистики, котораго нельзя обойти молчаніемъ въ лѣтописи русскаго литературнаго развитія. Но это писатель-монахъ, а не писатель-проповѣдникъ. Есть писатели-проповѣдники: они не терпятъ *безцвѣтныхъ* моментовъ въ человѣческой жизни,—душа ихъ постоянно куда-то стремится, чего-то ждетъ. Есть писатели-монахи: ихъ жизнь есть только созерцаніе, только мышленіе, спокойное, уравновѣшенное, только тихая, смиренная молитва, съ довѣріемъ обращенная къ всесильнымъ небесамъ. Таковъ именно Страховъ. Въ статьяхъ его есть послѣдовательность въ развитіи мыслей, изящный тонъ, блестки тихой, но злой насмѣшки, методическій анализъ, но нѣтъ смѣлыхъ обобщеній, рѣшительнаго разбора какихъ-нибудь истинно серьезныхъ, трудныхъ теоретическихъ или практическихъ задачъ. *Силы* нѣтъ въ произведеніяхъ Страхова. Нужно любить изящество во всѣхъ его возможныхъ видахъ, чтобы признать литературный стиль Страхова изящнымъ, красивымъ: для молодого, неопытнаго читателя въ произведеніяхъ Страхова нѣтъ ничего, что могло бы *впервые*

возбудить представленіе о талантѣ внѣшняго литературнаго изложенія. Рѣчь Бѣлинскаго, сильная, страстная, огненная, *воспитываетъ* чувство красоты. Въ рѣчахъ Страхова, съ ихъ стилистическою *аккуратностью*, есть какая-то своеобразная красота, которую оцѣнятъ только тѣ, которые уже прошли хорошую эстетическую школу. Нужно любить логическую работу мысли во всѣхъ ея формахъ, чтобы логическіе пріемы Страхова признать въ своемъ родѣ совершенными и образцовыми: для молодого, неопытнаго читателя въ произведеніяхъ Страхова нѣтъ той смѣлой прямоты, той безбоязненности въ философскихъ выводахъ, которыя назидаютъ всякій умъ, культурно воспитываютъ общество. Это безшумная, безкрылая логика, которую оцѣнятъ только тѣ, которые прошли хорошую умственную школу. Нужно любить эстетическую критику вообще, чтобы признать критику Страхова во всѣхъ отношеніяхъ интересною и поучительною.

Въ статейкѣ *Справедливость, милосердіе и святость* авторъ раскрылъ предъ нами, можно сказать, тайну своего сердца. Это прекрасная статейка, и кто интересуется Страховымъ, долженъ обратить на нее особенное вниманіе.

Страхова побудила написать эту небольшую статейку та путаница понятій, которая замѣтна въ нынѣшнихъ безчисленныхъ толкахъ и спорахъ о нравственныхъ вопросахъ. Какъ-бы мы ни «блуждали нашими мыслями», говоритъ онъ, какъ-бы дурно ни жили, мы никогда не должны потерять чувство истиннаго идеала человѣческой жизни: вѣдь мы христіане. И вотъ Страховъ рисуетъ намъ истинный идеалъ человѣческой жизни въ духѣ христіанскаго ученія. Нужно различать три ступени, по которымъ мы можемъ и должны подниматься къ полному нравственному совершенству, говоритъ онъ,—справедливость, милосердіе и святость. Это ступени *твердыя*, и каждая изъ нихъ имѣетъ свой строгій принципъ, изъ котораго послѣдовательно вытекаютъ правила, обнимающія всѣ житейскія отношенія. На какой-бы изъ нихъ человѣкъ ни находился, онъ можетъ на ней спокойно оставаться до конца своей жизни. Во первыхъ, мы должны никого не обманывать, никому не вредить, ничѣмъ не нарушать чужихъ правъ и интересовъ, а всегда и вездѣ отдавать каждому свое. Это — справедливость. Поступать справедливо значитъ совершать только тѣ дѣйствія, на которыя я имѣю право, а право я имѣю дѣлать все, въ чемъ мое благо не противорѣчитъ благу другихъ людей. Во вторыхъ, мало того, чтобы

никому не вредить, нужно всѣмъ помогать, мало того, чтобы быть честнымъ, нужно быть добрымъ. Человѣку слѣдуетъ думать не о своей пользѣ, а о пользѣ другихъ. Это—милосердіе. Люди находятъ тысячи средствъ и путей, чтобы, оставаясь въ предѣлахъ закона, дѣлать другъ другу зло. Законъ не можетъ предписывать внутренняго согласія, онъ можетъ только устранять внѣшнюю насильственность борьбы между отдѣльными людьми, и вотъ почему милосердіе есть дѣйствительно новая и важная ступень въ нашей нравственной жизни. Кто любитъ ближняго, тотъ не станетъ соблюдать своихъ правъ, прибѣгать къ принудительной власти закона для защиты своихъ личныхъ интересовъ. Любовь все терпитъ, все прощаетъ, *своего не ищетъ.* «Если-бы всѣ были любящіе, то государственный строй потерялъ-бы свою главную надобность, и естественно, что любящіе становятся равнодушными къ этому строю». Въ третьихъ, мало быть честнымъ, мало быть добрымъ, нужно быть чистымъ, нужно быть святымъ. Необходимо побороть въ себѣ грѣхъ, откинуть то рабство, въ которомъ мы живемъ, необходимо искать высшаго совершенства. Это—святость. Быть святымъ значитъ подняться выше своихъ желаній, своей природы, выше всякаго страданія, выше смерти. Необходимо утвердиться на точкѣ зрѣнія вѣчности, отрѣшившись отъ себя и отъ міра.

Однако, если вдуматься въ слова Страхова, то окажется, что «твердыя» ступени, въ дѣйствительности, вовсе не тверды, и каждая изъ нихъ вовсе не имѣетъ своего *строгаго* принципа, изъ котораго послѣдовательно вытекали бы правила, обнимающія всѣ житейскія отношенія. Притомъ же онѣ едва-ли построены по методу истинно христіанскаго ученія, какъ мы увидимъ ниже.

Справедливость, говоритъ авторъ, есть первая «твердая» ступень, и принципъ справедливости—право, юридическій законъ—обнимаетъ всѣ человѣческія отношенія. На этой первой ступени человѣкъ «можетъ спокойно жить и дѣйствовать, хотя бы не былъ способенъ подняться на высшую степень». Если это такъ, то что же значатъ слова Страхова, въ началѣ разсужденія о милосердіи, что люди находятъ тысячи средствъ и путей, чтобы, оставаясь въ предѣлахъ закона, дѣлать зло другъ другу, обижать, угнетать, доводить до отчаянія и гибели? Признавъ справедливость *этихъ* словъ, мы уже не можемъ считать «твердою» ту первую ступень, о которой говоритъ Страховъ: очевидно, она не имѣетъ одного всеобъемлющаго принципа, очевидно, на ней нельзя оставаться *спокойно* жить

и дѣйствовать, не стремясь подняться на высшую ступень. Первая ступень не тверда: именно на этой первой ступени, въ виду ея всѣмъ понятной шаткости, искусственности, происходитъ постоянно борьба интересовъ и страстей, совершаются иногда великія историческія катастрофы. А Страховъ говоритъ намъ: тише, всѣ ступени тверды!..

И такъ, первая ступень не тверда.

Милосердіе тоже обрисовано колеблющимися, неясными чертами. Страховъ говоритъ: «нѣтъ сомнѣнія», что взаимная любовь, взаимное милосердіе, жизнь для другихъ — единственное средство устранить всякое зло. Для земной жизни это идеалъ, не замѣнимый никакими другими идеалами. Если это такъ, то вторая ступень, дѣйствительно, тверда, и средство для устраненія всякаго зла дѣйствительно найдено. Но сказавъ два слова объ идеалѣ милосердія, Страховъ прибавляетъ: многихъ идеалъ этотъ плѣняетъ «не какъ зрѣлище» нравственной красоты, а какъ картина возможнаго благополучія, многіе считаютъ своимъ долгомъ содѣйствовать приближенію этого идеала. Увы! «Это прекрасныя намѣренія, прекрасныя мечтанія... Если бы всѣ люди были проникнуты братскою любовью другъ къ другу, то страданія человѣческія, вѣроятно, не уменьшились бы, а увеличились». Эти слова колеблютъ все значеніе второй ступени: значитъ, взаимная любовь, взаимная помощь, жизнь для другихъ не есть единственное средство устранить всякое зло. Зло не можетъ быть устранено, и милосердіе только иллюзія, оптическій обманъ нравственнаго чувства. Это не твердая ступень, а только призракъ ступени.

Наконецъ, тверда-ли третья ступень? Что такое святость? Святость есть отрѣшеніе отъ себя и отъ міра. Если бы человѣкъ пожелалъ вести себя съ полнымъ сознаніемъ, т. е., «не забывая прошлаго и не закрывая глазъ на будущее», то ему остался бы только одинъ выходъ—искать настроенія святости, смотрѣть на все съ точки зрѣнія вѣчности. «Монахъ, живущій подаяніемъ, отрекшійся отъ всякихъ общественныхъ связей и убѣгающій въ пустыню, съ одной стороны, конечно, дерзокъ, заявляя себя прямо искателемъ святости, но, съ другой стороны, онъ скроменъ и можетъ, по крайней мѣрѣ, навѣрно считать себя безвреднымъ». Итакъ, святость есть полное отрѣшеніе отъ себя и отъ міра. Это главный тезисъ Страхова. Но вотъ прочтите слѣдующія слова: «Наша честность и наша доброта очень мало значатъ, если онѣ не исполняются въ духѣ святости. Есть вѣдь

честность отвратительная, основанная на томъ, что быть честнымъ выгоднѣе, чѣмъ плутовать. Есть и доброта негодная, основанная на себялюбивой мысли о томъ, какъ мы добродѣтельны. Нужно быть чистыми въ душѣ, — тогда мы дѣйствительно и непремѣнно станемъ нравственными въ своихъ дѣйствіяхъ». Эта мысль, выраженная въ такихъ превосходныхъ словахъ, къ сожалѣнію, не связана логически съ тѣмъ, что сказано было Страховымъ по поводу справедливости и милосердія. Справедливость есть *дѣятельное*, добросовѣстное упражненіе юридическаго закона, милосердіе есть дѣятельное упражненіе закона любви, а святость есть полная и окончательная *бездѣятельность*. Въ ученіи Страхова святость *отрицаетъ* не только законъ юридическій, но и законъ любви, и слова его о необходимости связать во-едино всѣ три момента нравственной жизни остаются совершенно пустымъ, формальнымъ требованіемъ.

II.

Понятіе святости, въ томъ видѣ, какъ оно разработано Страховымъ въ его книжкѣ «Воспоминанія и отрывки», не заключаетъ въ себѣ одного изъ элементовъ христіанской философіи и по своей логической конструкціи очень близко напоминаетъ буддійскій взглядъ на задачу человѣческой жизни. Для объясненія моей мысли остановлюсь на небольшой книжкѣ, появившейся вторымъ изданіемъ въ началѣ 1892 года въ Неаполѣ и принадлежащей перу итальянскаго ученаго, профессора Рафаэля Маріано. Книжка озаглавлена *Buddismo e Cristianesimo* и заключаетъ въ себѣ продуманную параллель между философіей Будды и философіею христіанскою. Авторъ показываетъ основныя начала буддійскаго ученія, сопоставляетъ ихъ съ руководящими идеями христіанской метафизики и затѣмъ, изъ этого сопоставленія, дѣлаетъ нѣсколько интересныхъ философскихъ выводовъ. Но эта книжка итальянскаго ученаго требуетъ предварительнаго знакомства съ ученіемъ Будды, и потому я приведу здѣсь его исходныя положенія и важнѣйшіе практическіе выводы.

Молодой Готама ушелъ изъ-подъ родного крова на чужбину. Онъ былъ богатъ и знатенъ и проводилъ свои юношескіе годы въ дворцахъ, окруженныхъ всею роскошью, возможной на Востокѣ. тутъ были и тѣнистые сады съ прудами и плавучими цвѣтниками, на которыхъ лотосы блестѣли солнечнымъ свѣтомъ, тутъ

были загородные парки, куда отправлялись цѣлыми кавалькадами и гдѣ въ тѣни высокихъ, густолиственныхъ деревьевъ и тамариндъ царили покой и уединеніе. Онъ былъ женатъ. Но среди роскошныхъ палать, въ атмосферѣ любви и преданности, его посѣтила мысль о подвигѣ, желаніе отречься отъ наслажденій ничтожнаго міра. Готама оставилъ свой домъ и ушелъ на чужбину. Семь лѣтъ онъ искалъ истины и не находилъ ее. Онъ довѣрилъ себя руководству двухъ духовныхъ учителей, бродилъ долгіе годы одинъ, въ самомъ строгомъ воздержаніи, въ лѣсахъ Урувеллы, терпѣливо ожидая, когда сойдетъ на него неземное просвѣщеніе. Онъ подавлялъ въ себѣ требованія природы, удерживалъ дыханіе, не принималъ пищи. Онъ измучилъ свое тѣло, но спасеніе все не приходило. Однажды ночью, сидя подъ деревомъ, онъ вдругъ постигъ истину, которая долго скрывалась отъ него въ туманѣ. Предъ нимъ раскрылись блужданія духовъ въ различныхъ формахъ жизни, источники, изъ которыхъ происходятъ несчастья міра, раскрылись тѣ пути, которые ведутъ къ уничтоженію всякихъ страданій. Аскетъ Готама сдѣлался *Буддой*—пробужденнымъ, просвѣщеннымъ, чистымъ, и эта ночь, проведенная имъ подъ «деревомъ познанія», на берегу рѣки Неранджары, считается священною ночью буддійскаго міра.

И вотъ Будда отправился въ Бенаресъ возвѣстить ученіе пяти монахамъ, съ которыми соперничалъ прежде въ воздержаніи и истязаніяхъ собственнаго тѣла. Существуютъ двѣ крайности, сказалъ онъ имъ, отъ которыхъ долженъ отказаться человѣкъ, ведущій духовную жизнь. Одна крайность — это жизнь, преданная наслажденіямъ, похоти, жизнь низкая, ничтожная, другая крайность—это жизнь въ мученіяхъ самоистязанія, жизнь тоже ничтожная, недостойная, мрачная. Совершенный далекъ отъ обѣихъ крайностей и признаетъ одинъ тотъ путь, который лежитъ посрединѣ между ними, путь, ведущій къ покою, къ познанію, къ просвѣщенію, къ Нирванѣ. То, что составляетъ главный смыслъ буддійскаго ученія, заключаетъ въ себѣ четыре истины, знаніе которыхъ даетъ человѣку полное спасеніе: истину страданія, истину о происхожденіи страданія, истину объ уничтоженіи страданія, истину о пути къ уничтоженію страданія. Святая истина о страданіи такова: рожденіе есть страданіе, старость есть страданіе, болѣзнь есть страданіе, разлука съ милымъ есть страданіе — все, что связываетъ человѣка съ землею, есть полное и безусловное страданіе.

Святая истина о происхожденіи страданія такова: жажда бытія, наслажденій, жажда власти и творчества—ведутъ отъ рожденія къ возрожденію, т. е. отъ одного страданія къ другому. Святая истина объ уничтоженіи страданія такова: необходимо уничтожить жажду жизни посредствомъ полнаго уничтоженія желаній, посредствомъ отреченія отъ всего, что можетъ дать этимъ желаніямъ опору. Святая истина о пути къ уничтоженію страданія такова: путь, ведущій къ освобожденію, одинъ—праведная вѣра, праведное слово, праведное дѣло, праведная жизнь, праведное самоуглубленіе.

Приведя эти главные тезисы первой проповѣди Будды, Германъ Ольденбергъ, авторъ извѣстнаго изслѣдованія подъ названіемъ *Будда, его жизнь, ученіе и община*, говоритъ: «Эти положенія выражаютъ буддійскій пессимизмъ во всей его характеристической оригинальности и вмѣстѣ съ тѣмъ указываютъ на то, чѣмъ былъ въ дѣйствительности этотъ пессимизмъ». Передъ Буддою стоитъ постоянно образъ страдающаго міра. «За полнымъ страданія настоящимъ лежитъ неизмѣримое, полное страданія прошлое и въ безконечной дали, открываемой охваченной ужасомъ фантазіей—будущее, полное такихъ-же страданій». Эти четыре истины составляютъ «главнѣйшее возвѣщеніе» Будды: онѣ повторяются и обсуждаются безчисленное количество разъ въ каноническихъ текстахъ и составляютъ основной камень буддійскаго ученія. Буддисты, говоритъ Ольденбергъ, называютъ послѣднимъ, «самымъ скрытымъ корнемъ» міровога страданія—незнаніе, и на вопросъ, какое незнаніе имѣетъ роковое для человѣка значеніе, они всегда отвѣчаютъ: незнаніе четырехъ священныхъ истинъ. Не знать страданія, не знать происхожденія страданія, не знать уничтоженія страданія и не знать пути къ уничтоженію страданія—вотъ что называется незнаніемъ. Нѣмецкій критикъ настойчиво подчеркиваетъ эмпирическій характеръ этихъ первыхъ философскихъ положеній буддизма. Источникъ всѣхъ человѣческихъ несчастій не какая-нибудь космическая или мистическая тайна, а простое незнаніе четырехъ истинъ, возвѣщенныхъ Буддою въ его первой бенаресской проповѣди, незнаніе, всецѣло принадлежащее къ области земныхъ обстоятельствъ и силъ. Когда древне-буддійская догматика слѣдуетъ за страдающимъ существомъ по длинному пути безчисленныхъ рожденій и возрожденій, она при этомъ не теряется въ тайнахъ какихъ-бы то ни было первоначальныхъ, мистическихъ причинъ, а видитъ корень всякаго эмпирическаго существованія въ какомъ-нибудь всегда опредѣленномъ эмпи-

рическомъ фактѣ. Я живу и страдаю только потому, что въ прежнее время жило существо, не обладавшее познаніемъ четырехъ великихъ истинъ, не съумѣвшее отречься отъ суетной перемѣнчивости собственныхъ желаній и потому необходимо породившее мое настоящее существованіе. Незнаніе обманываетъ насъ относительно земной жизни и разнуздываетъ воображеніе въ безплодномъ исканіи наслажденій и счастья. Бытіе есть страданіе безцѣльное, ненужное, въ которомъ не замѣшана никакая метафизическая истина. Человѣкъ, не просвѣтленный мудрымъ ученіемъ о страданіи, направляетъ всѣ чувства и мысли на преходящій, призрачный міръ конечнаго, и подобно тому, «какъ горючій матеріалъ не позволяетъ потухнуть вспыхнувшему пламени», такъ эти чувства и мысли, направленныя на конечныя цѣли, не выпускаютъ его изъ круговорота рожденія и старости, болѣзни и смерти. Истинный мудрецъ не стремится ни къ какому блаженству. Его самосознаніе, его духовная дѣятельность, всѣ его мысли направлены на прекращеніе всякихъ формъ жизни, на уничтоженіе зла и несчастій, на прекращеніе всего мірового процесса [1]).

И то, что говорится въ буддійскомъ ученіи о призрачности міра физическаго, должно быть отнесено и ко всѣмъ явленіямъ внутренней, психической жизни человѣка. Не только природа, не только тѣлесная жизнь человѣка оторваны отъ божества, но и вся психическая сфера подвержена закону уничтоженія и разрушенія. Буддизмъ отрицаетъ существованіе души въ томъ-же смыслѣ, въ какомъ онъ отрицаетъ существованіе матеріи: душа, какъ и тѣло, есть только процессъ перемежающихся, другъ друга смѣняющихъ явленій, рядъ воспріятій и представленій, рядъ познавательныхъ актовъ, въ которомъ нѣтъ ничего устойчиваго, постояннаго, неизмѣннаго. Ученіе о личности ложно и противорѣчитъ очевиднымъ фактамъ. Личность, какъ что-то вѣчно пребывающее въ непрекращающемся процессѣ рожденія и уничтоженія, какъ неподвижный центръ, къ которому стягиваются всѣ разнообразныя проявленія человѣческой дѣятельности, къ которому тяготѣютъ всѣ ощущенія, чувства, всѣ понятія человѣка, не существуетъ. Въ одномъ изъ преданій, сохранившихся въ буддійской литературѣ, передается замѣчательный разговоръ греческаго царя Милинды съ буддійскимъ отшельникомъ Нагасеною.

---

[1]) Ольденбергъ, стр. 193.

— Какъ зовутъ тебя, достопочтенный, какъ твое имя? спросилъ его греческій царь.

— Я называюсь Нагасена, отвѣчалъ святой.—Но Нагасена это только имя, названіе, обозначеніе, выраженіе, простое слово—*субъекта-же здѣсь такого нѣтъ.*

И тогда Милинда сказалъ достопочтенному Нагасенѣ:

— Хорошо, пусть пятьсотъ грековъ и восемьдесятъ тысячъ монаховъ слушаютъ это. Нагасена говоритъ: субъекта здѣсь нѣтъ. Но если субъекта нѣтъ, то кто-же даетъ вамъ платье и пищу, жилище и лекарство для больныхъ, кто живетъ добродѣтельно, кто идетъ по пути святости, кто достигаетъ Нирваны? Кто лжетъ? Кто пьетъ? Кто совершаетъ пять смертныхъ грѣховъ? Если-бы кто-нибудь убилъ тебя, Нагасена, кто совершилъ-бы это убійство?

Нагасена такъ отвѣчалъ царю:

— Ты, великій царь, привыкъ къ высшимъ удобствамъ княжеской жизни. Когда ты идешь въ полуденный часъ пѣшкомъ по раскаленной землѣ, по горячему песку, когда ты ступаешь на острые камни, твои ноги болятъ, твое тѣло утомляется, духъ твой раздражается. Пришелъ-ли ты пѣшкомъ, или пріѣхалъ на повозкѣ? Если ты пріѣхалъ на повозкѣ, то объясни мнѣ, что такое повозка? Ось не есть повозка, колесо не есть повозка, кузовъ или ярмо тоже не есть повозка. Нигдѣ я не нахожу повозки, нѣтъ никакой повозки, повозка есть простое слово. Пусть слышатъ это пятьсотъ грековъ и восемьдесятъ тысячъ монаховъ. Царь Милинда сказалъ: я пріѣхалъ на повозкѣ, а когда я просилъ его объяснить мнѣ повозку, онъ не могъ этого сдѣлать. Повозка есть только простое слово, имя. Точно также относительно моихъ волосъ, моей кожи и костей, относительно воспріятій, представленій, познанія употребляется имя, названіе, обозначеніе, выраженіе, слово: Нагасена, *но субъекта, въ строгомъ смыслѣ этого слова, здѣсь нѣтъ* [1]).

Субъекта нѣтъ, и то, что мы называемъ живымъ, одушевленнымъ существомъ, есть только нѣчто мимолетное, молнія, которая можетъ обратить въ пламя дома, деревья, но которая сама, все-таки, неизбѣжно и навсегда потухнетъ. Мелькаютъ различныя представленія, смѣняются настроенія, желанія и, какъ волны въ морѣ, чувства то встаютъ въ человѣкѣ, увлекая къ дѣламъ любви и справедливости, то падаютъ, толкая къ поступкамъ подлымъ, къ обману, раз-

---

[1]) Ольденбергъ, стр. 201: *Душа.*

врату,—но божественной сущности во всѣхъ этихъ психическихъ явленіяхъ нѣтъ. Въ этомъ пунктѣ, замѣчаетъ Ольденбергъ, буддійское мышленіе доходитъ до крайнихъ своихъ выводовъ. Ученіе о душѣ есть настоящій революціонный переворотъ, потрясшій главные принципы браманизма. Философія Будды окончательно разрываетъ тѣ тончайшія нити, которыя связываютъ міръ конечный съ міромъ безконечнымъ, абсолютнымъ, и тушитъ тотъ единственный свѣтъ — свѣтъ сознанія, идей, разума, который ведетъ человѣка къ божеству. Все ничтожно на этомъ свѣтѣ: ничтожна слѣпая сила чувственной матеріи, ничтоженъ и жалокъ весь нашъ внутренній составъ съ его обманчивыми формами воспріятія, съ его самолюбивыми ощущеніями и трепетною жаждою счастья. Если-бы міръ, въ которомъ мы живемъ, не былъ ничтоженъ по своему существу, надъ нимъ не гремѣло-бы проклятіе Будды, онъ не былъ-бы сплошнымъ страданіемъ и о немъ не были-бы сказаны слѣдующія слова: «Весь міръ поглощенъ пламенемъ, весь міръ окруженъ дымомъ, весь міръ трепещетъ... Человѣкъ собираетъ цвѣты, умъ его жаждетъ наслажденій, а къ нему приближается смерть. Ты не найдешь на землѣ мѣста, гдѣ-бы не захватила тебя сила смерти—не найдешь его ни въ воздушномъ пространствѣ, ни среди моря, ни въ горныхъ пещерахъ. Изъ радости происходятъ страданіе и страхъ, изъ любви родятся страданіе и страхъ. Кто живетъ безъ радости, у того нѣтъ страданія. Кто свободенъ отъ любви, для того нѣтъ страданія. *Человѣка, который смотритъ на міръ, какъ на мыльный пузырь, какъ на призракъ, не увидитъ князь смерти»*. Жизнь есть страданіе именно потому, что она перемѣнчива, призрачна, преходяща, именно потому, что она представляетъ собою вихрь явленій, цѣпляющихся другъ за друга, другъ друга смѣняющихъ съ механическою постепенностью и послѣдовательностью. Ученіе Будды не было-бы такъ трагично по содержанію, такъ возвышенно по своему философскому полету, такъ смѣло и вдохновенно по силѣ своего безпощаднаго и безусловнаго отрицанія, если-бы въ глубинѣ ученія о страданіи не таилась мысль, что этотъ міръ, въ которомъ мы живемъ, ничтоженъ не только въ практическомъ смыслѣ, но и въ смыслѣ теоретическомъ, философскомъ, что онъ простой обманъ чувствъ, мучительный кошмаръ воображенія. Отсюда и ученіе о томъ, что слѣдуетъ искать смерти, избавленія отъ всѣхъ ужасовъ земного и всяческаго вообще существованія. Только въ смерти—искупленіе, свобода.

И тамъ, гдѣ кончается ученіе о страданіи, начинается вторая важная половина буддійской философіи, ученіе о Нирванѣ, о вѣчномъ покоѣ. Будда говорилъ: «трудно людямъ понять законъ причинности, цѣпь причинъ и дѣйствій, но еще труднѣе понять успокоеніе всѣхъ формъ, угасаніе желанія, уничтоженіе житейскихъ требованій, наконецъ, Нирвану». Эти слова, по вѣрному объясненію Ольденберга, раздѣляютъ весь кругъ буддійскаго мышленія на двѣ половины: съ одной стороны—земной міръ, гдѣ господствуетъ законъ причинности, а съ другой—Нирвана, царство, гдѣ законъ причинности не имѣетъ никакой власти, тишина вѣчнаго покоя. Однако соображенія Ольденберга колеблются между истинно-философскимъ и, такъ сказать, нигилистическимъ взглядомъ на Нирвану. Онъ приводитъ извѣстныя слова Макса Мюллера, но оттѣняетъ ихъ нѣкоторыми очень осторожными, скептическими замѣчаніями. Была-ли бы религіей та религія, которая въ концѣ концовъ приводитъ къ небытію? Нѣтъ, она была-бы узкою, обманчивою тропинкою, идя по которой человѣкъ внезапно падаетъ въ пропасть небытія, падаетъ въ ту самую минуту, когда онъ думалъ достигнуть цѣли вѣчнаго существованія—такъ разсуждаетъ Максъ Мюллеръ. Ольденбергъ не желаетъ слѣдовать за англійскимъ ученымъ въ этомъ трудномъ вопросѣ. «Въ мрачной, мечтательной жизни Индіи мысли и чувства появляются и развиваются совершенно иначе, чѣмъ въ здоровомъ воздухѣ Запада. Тамъ можетъ быть понятно многое изъ того, чего мы не понимаемъ, и если мы доходимъ до такихъ пунктовъ, которые намъ представляются непонятными, намъ приходится оставлять ихъ непонятыми и ждать, что, можетъ быть, будущее принесетъ намъ разрѣшеніе загадки» [1]). Тотъ, кто отрицалъ существованіе личнаго я, былъ, конечно, не далеко отъ убѣжденія, что Нирвана есть полное уничтоженіе. Будда этого не говоритъ опредѣленно, ясно, но зачѣмъ обнаруживать предъ слабымъ человѣкомъ суровую истину, что награда за побѣду искупленія есть небытіе, когда можно скрыть ее отъ глазъ людей спасительною завѣсою? Задача человѣка—искупленіе, отрѣшеніе отъ радостей и страданій міра, и развѣ эта задача будетъ лучше разрѣшена, если вынудить у него сознаніе, что кромѣ конечнаго ничего не существуетъ? Буддійское ученіе требовало отъ вѣрующихъ, чтобы они не задавались вопросомъ о томъ, что такое въ дѣйствительности Нирвана и само

---

[1]) Ольденбергъ, стр. 210: *Святой, Я, Нирвана.*

на эту тему не постановило никакого ни положительнаго, ни отрицательнаго догмата. Однако, даже при самомъ искреннемъ желаніи слѣдовать наставленіямъ Будды, ученики его не могли не придумывать какихъ-нибудь отвѣтовъ на эти, мучительные для всякаго религіознаго сознанія, вопросы. Отвѣты эти существовали, «какъ настроеніе, какъ легкое дыханіе», не выражаясь въ словахъ, но обнаруживаясь въ неосторожныхъ умозаключеніяхъ и выводахъ. Умы рѣшительные не боялись идти впередъ по пути, который они считали путемъ истины и святости...

Таковы разсужденія Ольденберга. А между тѣмъ, въ рукахъ его имѣлись нѣкоторые тексты буддійскаго ученія, окончательно разрушающіе нигилистическій взглядъ на Нирвану, и въ одномъ изъ этихъ текстовъ разсказывается слѣдующее. Однажды царь Казалы, Пазенади, встрѣтилъ на дорогѣ, между двумя своими столицами, знаменитую по своей мудрости ученицу Будды, монахиню Кхему.

Царь поклонился ей почтительно и сталъ разспрашивать ее о священномъ ученіи Будды.

— Существуетъ-ли, достопочтенная, Совершенный послѣ смерти?

— Возвышенный не открылъ, великій царь, чтобы Совершенный существовалъ послѣ смерти.

— Стало быть, Совершенный не существуетъ послѣ смерти, достопочтенная?

— И этого, великій царь, не открылъ Возвышенный, чтобы Совершенный не существовалъ послѣ смерти.

Царь удивился.

— Что за причина, что за основаніе, ради котораго Возвышенный этого не открылъ?

— Позволь мнѣ, великій царь, спросить тебя самого, и отвѣчай мнѣ то, что покажется тебѣ справедливымъ. Есть-ли у тебя счетчикъ, казначей, или кассиръ, который могъ-бы сосчитать песокъ Ганга, который могъ-бы сказать: здѣсь столько-то сотенъ, тысячъ или сотенъ тысячъ песчинокъ?

— Такого счетчика у меня нѣтъ.

— Есть-ли у тебя счетчикъ, казначей или кассиръ, который могъ-бы вымѣрить воду въ великомъ океанѣ, который могъ-бы сказать: въ немъ столько-то ведеръ воды?

— Такого счетчика у меня нѣтъ, достопочтенная.

— А почему нѣтъ? Великій океанъ глубокъ, бездоненъ, неизмѣримъ. Точно также невозможно опредѣлить сущность Со-

вершеннаго. Сущность его не можетъ быть исчисляема числами тѣлеснаго міра: она глубока, бездонна, неизмѣрима, какъ великій океанъ...

Нирвана необъяснима. Тотъ, кто примѣняетъ къ ней эмпирическія опредѣленія, пригодныя только для міра конечнаго и условнаго, похожъ на человѣка, который вздумалъ-бы сосчитывать песокъ въ Гангѣ или капли въ морѣ. Вотъ что есть Нирвана. Нирвана—то, чему нѣтъ названія, имени, опредѣляющаго термина,—она выше нашихъ представленій, шире нашихъ понятій и идей. Если условлено называть бытіемъ то, что мы видимъ глазами, ощупываемъ руками, слышимъ ухомъ, или вообще воспринимаемъ какимъ-нибудь органомъ чувства, то Нирвана не есть бытіе. Она не обладаетъ ни однимъ изъ признаковъ чувственнаго міра и именно по сравненію съ предметами, которые доступны нашему познанію, есть *ничто*.

Это величайшая идея, поднимающая буддійское ученіе выше многихъ другихъ ученій древности. Тутъ откинуты всѣ иллюзіи, отброшены оптимистическія краски, отвергнуты всѣ поэтическіе образы, въ которыхъ когда-либо рисовалась человѣку сущность вещей. Кощунственно думать, что въ человѣкѣ есть хоть одна черта, которую слѣдуетъ перенести на Божество: оно выше всего, и вся наша добродѣтель предъ строгимъ судомъ Нирваны—только жалкая, пустая игра въ самолюбіе. Философія никогда не восходила еще на такую безстрашную высоту, никогда не достигала еще такой трагической силы. Въ ученіи о Нирванѣ любовь къ Богу получила такое выраженіе, которому нѣтъ ничего равнаго ни въ старыхъ, ни въ новыхъ метафизическихъ системахъ Европы. Нирвана не то, что мы называемъ бытіемъ, и *только потому* мы можемъ сказать, что она—*небытіе*.

Сохранился текстъ, въ которомъ этотъ взглядъ на Нирвану признанъ единственно вѣрнымъ. Въ немъ говорится: «нѣкоторый монахъ по имени Ямака высказывалъ слѣдующее *еретическое мнѣніе*. Я понимаю, говорилъ онъ, возвѣщенное Совершеннымъ такимъ образомъ, что монахъ, освободившись отъ грѣховъ, когда распадается его тѣло, подлежитъ уничтоженію, что онъ исчезаетъ, что онъ не существуетъ послѣ смерти». Это мнѣніе *еретическое*. Настоящій, вѣрный ученикъ Будды долженъ думать такъ: Нирвана есть прибѣжище, гдѣ нѣтъ ни земли, ни воды, ни свѣта, гдѣ нѣтъ ни безконечности пространства, ни безконечности разума, гдѣ нѣтъ

ни этого міра, ни другого міра, ни солнца, ни луны. Нирвана *существуетъ* безъ основы, безъ развитія, безъ опоры.

Таковы главные моменты буддійскаго ученія: ученіе о мірѣ страданій, ученіе о душѣ, ученіе о Нирванѣ. Кто проникся ученіемъ Будды до такой степени, что сталъ примѣнять его къ жизни, кто разъ навсегда рѣшился сойти съ обманчиваго пути міра, кто отрекся отъ всѣхъ земныхъ благъ и надеждъ, тотъ сталъ святымъ. Отреченіе, спокойствіе, замираніе страстей— таковъ идеалъ буддійской святости. Пусть разрушится то, что ничтожно—матерія, пусть потухнетъ то, что сверкаетъ и блещетъ случайно—душа, пусть настанетъ Нирвана. Святость и отреченіе— одно и то же. Самоуглубленіе—вотъ величайшее дѣло для человѣка: взоръ отвращается отъ внѣшняго міра и останавливается на идеѣ Нирваны. Когда дождевые потоки наполняютъ воздушные пути, тогда монахъ, одинъ, вдали отъ свѣта, въ скрытой горной пещерѣ предается великому труду самоуглубленія—и нѣтъ для него высшей радости. Когда огненные лучи солнца весело бѣгутъ съ высоты небесъ на землю, въ роскошный лѣтній день, монахъ сидитъ на берегу рѣки, украшенномъ цвѣтами, предаваясь великому труду самоуглубленія—и нѣтъ для него высшей радости.

Въ книгѣ Ольденберга главные принципы буддійскаго ученія изложены съ большими достоинствами, хотя, какъ мы видѣли, нѣкоторые взгляды автора отмѣчены неувѣренностью, не разработаны до конца, не соединены вмѣстѣ въ одно продуманное и законченное философское сужденіе. Авторъ не избѣгъ противорѣчій, которыя, при внимательномъ изученіи, бросаются въ глаза и ослабляютъ довѣріе къ его собственнымъ, личнымъ философскимъ взглядамъ. Онъ не съумѣлъ поставить впереди всего, выдвинуть на первый планъ ту важнѣйшую метафизическую ошибку, которая мертвитъ все ученіе буддизма — отрѣзанность другъ отъ друга двухъ міровъ, уничтоженіе мистическаго начала въ человѣческой жизни. Ольденбергъ знаетъ эту роковую ошибку буддійской философіи, говоритъ о ней множество разъ въ отдѣльныхъ мѣстахъ своего интереснаго изслѣдованія, но не дѣлаетъ ее пунктомъ отправленія для всей своей критики. И оттого въ сочиненіи его мы встрѣчаемся нерѣдко съ чисто эмпирическими объясненіями и толкованіями и притомъ въ такихъ мѣстахъ и такихъ вопросахъ, которые требуютъ истолкованія строго философскаго, научнаго, принципіальнаго.

Остановлюсь на одномъ примѣрѣ.

Говоря на 170 стр. о нѣкоторыхъ основныхъ положеніяхъ буддійскаго ученія, Ольденбергъ спрашиваетъ: «Одна-ли діалектика заставила буддистовъ смотрѣть на міръ, какъ на полную мученій пустыню?» Онъ думаетъ, что не одна діалектика, ибо тамъ, гдѣ народный духъ не съумѣлъ пріобрѣсти себѣ «твердой почвы въ прочной и ясной реальности историческаго труда», гдѣ не существуетъ никакого противовѣса «для чрезмѣрнаго развитія метафизической мысли», тамъ метафизика «со своими дѣйствительными или мнимыми выводами имѣетъ, конечно, громадное вліяніе на рѣшеніе вопроса: стоитъ-ли эта жизнь того, чтобы жить?» Но гдѣ народный духъ съумѣлъ пріобрѣсти твердую почву «въ прочной и ясной реальности историческаго труда», тамъ, гдѣ существуетъ «противовѣсъ для чрезмѣрнаго развитія метафизической мысли», тамъ рѣшеніе вопроса о томъ, стоитъ-ли жить, ставится въ зависимость отъ реальныхъ историческихъ силъ и обстоятельствъ, а не отъ одной только метафизики. «Индусъ коснулся только поверхности той жизни, которая задаетъ дѣйствующему, борющемуся народу тысячи задачъ и обѣщаетъ ему за то тысячу благъ—и съ утомленіемъ отвернулся отъ нея». Лучшій коментарій къ буддійскому ученію о страданіи записанъ неизгладимыми чертами во всей страдальческой исторіи индусскаго народа...

Поставить характеръ буддійской религіи въ зависимость отъ внѣшнихъ условій исторической жизни — это мысль неудачная. Историческая судьба индусскаго народа была произведеніемъ его религіи, его философіи, а не наоборотъ. Ученіе Христа могло бы возникнуть подъ палящимъ небомъ Индіи, и оно не потеряло-бы отъ этого въ своемъ великомъ историческомъ значеніи. Въ самомъ буддизмѣ, въ его ученіи о мірѣ и о душѣ, заключается та ужасная сила, которая *должна* была породить эту страдальческую исторію индусскаго народа. Въ самомъ христіанскомъ ученіи, въ его взглядѣ на жизнь и на человѣка, заключается та живоносная сила, тотъ свѣтъ, которые должны были разлиться по всему міру и дать совершенно новое возвышенное направленіе политической и умственной исторіи европейскихъ народовъ. Религія рождается съ народомъ, религіей начинаются первые шаги людей по пути исторической гражданственности. Теченіе исторіи направляется туда, куда брошенъ свѣтъ первой религіозной мысли.

Но одно замѣчаніе въ книгѣ Ольденберга заключаетъ въ себѣ драгоцѣнную истину. Ученіе, говоритъ онъ, для котораго за пре-

ходящимъ бытіемъ открывается будущее вѣчное совершенство, не должно было бы «считать царство вѣчности начинающимся только тамъ, гдѣ кончается міръ скоропреходящаго». Это ученіе, чтобы быть логически неопровержимымъ, *должно* допустить, что въ самомъ царствѣ скоропреходящаго есть элементъ, «который носитъ въ себѣ зародышъ вѣчнаго бытія».

Это лучшее замѣчаніе въ разбираемой книгѣ, на которомъ автору слѣдовало-бы воздвигнуть всю критику буддизма.

III.

Теперь обратимся къ книжкѣ итальянскаго профессора.

Послѣ коротенькаго предисловія и двухъ небольшихъ главъ подъ названіемъ «Современные апостолы Будды» и «Браманизмъ и Буддизмъ» Маріано сразу приступаетъ къ опредѣленію Нирваны. Въ немъ нѣтъ колебаній Ольденберга. Обыкновенно принято говорить, пишетъ Маріано, что «основу всѣхъ основъ» буддизма составляетъ вѣра въ ничто, мысль, что истинная сущность міра есть абсолютное небытіе. На безконечно разнообразные лады говорится о томъ, что жизнь есть страданіе, что вся буддійская философія исчерпывается четырьмя извѣстными теоремами о суетности міра и ученіемъ о небытіи. Можно ли однако сказать, что Будда сдѣлалъ изъ небытія божество, что онъ основалъ атеистическую и нигилистическую религію? Тексты не даютъ опредѣленнаго отвѣта. Они говорятъ, что человѣкъ долженъ отрѣшиться отъ всего конечнаго, что Нирвана должна быть цѣлью всѣхъ стремленій, всѣхъ надеждъ и желаній, но что такое само безконечное начало, сама Нирвана, они не говорятъ. «О совершенномъ человѣкѣ послѣ смерти нельзя сказать ни что онъ существуетъ, ни что онъ не существуетъ» — вотъ что мы читаемъ въ священныхъ книгахъ буддійскаго ученія. Болѣе отчетливыхъ объясненій мы въ ней не находимъ. Но въ вопросѣ о сущности Нирваны, разсуждаетъ Маріано, нельзя упускать слѣдующаго важнаго обстоятельства: Будда основалъ *религію*. Если буддизмъ есть религія, то можно ли, не впадая въ крупнѣйшее заблужденіе, сказать, что ученіе Будды есть чистый нигилизмъ или религіозный атеизмъ? «*Атеизмъ* и *религія*—это термины, которые абсолютно исключаютъ другъ друга, и говорить объ *атеистической религіи*—значитъ говорить объ абсурдѣ, безсмыслицѣ, о квадратурѣ круга». Маріано повторяетъ мысль Макса Мюл-

лера, прекрасно развитую въ его сочиненіи «Lectures on the origin and growth of Religion»: существо всякой религіи заключается въ установленіи опредѣленной связи между конечнымъ и безконечнымъ, между человѣкомъ и Божествомъ, ибо міръ держится верховною, мистическою силою, безъ которой онъ долженъ былъ бы распасться, разбиться, разсѣяться. Конечно, Нирвана имѣетъ огромное этическое значеніе, конечно, въ буддизмѣ нѣтъ такого метафизическаго положенія, которое не коренилось бы въ интересѣ практическомъ, моральномъ, но изъ этого вовсе не слѣдуетъ, что Нирвана—сама по себѣ, какъ понятіе, какъ философская идея,—есть отрицаніе мистическаго начала, что метафизическія положенія Будды имѣютъ характеръ исключительно отрицательный. Буддизмъ есть религія и потому понятіе Нирваны должно получить совершенно другое истолкованіе. Говоря логически, мы должны сказать, что небытіе не есть пустота, чистое и абсолютное ничто: абсолютное ничто непонятно, не можетъ быть предметомъ человѣческихъ сужденій. Мыслить, разсуждать значитъ непремѣнно устанавливать что-нибудь положительное, объективное, и въ самомъ крайнемъ отрицаніи мы всегда найдемъ самое крайнее утвержденіе. Мысль не можетъ отрицать сама себя, и какъ бы ни былъ глубокъ ея анализъ, какъ бы далеко ни простиралось ея сомнѣніе, она не можетъ отвергнуть сама себя. Вотъ почему нельзя сказать, что Нирвана есть отрицаніе *всякаго* бытія: такое отрицаніе было-бы абсурдомъ само по себѣ и, во всякомъ случаѣ, не могло-бы дать матеріала для возведенія такой философской системы, какова система Будды. Вникая въ глубь предмета, говоритъ Маріано, нельзя не придти къ убѣжденію, что небытіе, о которомъ говорится въ книгахъ буддійскаго закона, не относится вовсе къ тому, что абсолютно, къ тому, что сосредоточено само въ себѣ и ни отъ чего не зависитъ. Оно относится къ явленіямъ природы и человѣческой жизни. Нирвана есть отрицаніе всякаго чувственнаго, феноменальнаго міра, но не міра вѣчнаго, мистическаго. Нирвана есть ничто только по отношенію къ человѣку и природѣ: é il nonessere del mondo....

Открытымъ и совершенно неразрѣшеннымъ остается въ буддійской философіи только слѣдующій вопросъ: какимъ образомъ этотъ познаваемый нами міръ, если ему не свойственно никакое высшее начало, не присуща ни одна черта свободы и правды, можетъ существовать даже въ томъ несовершенномъ видѣ, въ какомъ онъ существуетъ? Откуда, если всѣ наши представленія и понятія

ложны, взялась у насъ самая идея Нирваны — чего-то непреходящаго, вѣчнаго, самая идея божества, абсолютно свободнаго, чистаго, дающаго полное искупленіе отъ тяжелыхъ и безплодныхъ страданій міра? Откуда къ человѣку, рожденному и живущему во тьмѣ, идея свѣта? Откуда къ человѣку, воспитанному въ атмосферѣ преступности, не видавшему никогда ни одного подвига любви, милосердія, самая мысль о справедливости, о благѣ, о служеніи человѣчеству? На эти вопросы буддизмъ не даетъ и не можетъ дать никакого отвѣта. И оттого его ученіе безжизненно по своей природѣ. Оно умерщвляетъ порокъ, но не возбуждаетъ героическаго духа, оно развѣнчиваетъ ложь, обманъ, мужественно срываетъ маску съ эгоизма, но не обнаруживаетъ того, что есть въ мірѣ истиннаго, свѣтлаго, ведущаго къ добру, открывающаго путь къ свободѣ и справедливости. Буддизмъ подавляетъ страсти низкія, аффекты животные, но не зажигаетъ страстей высокихъ, аффектовъ подвижническихъ: въ немъ затерянъ путь къ божеству, разрушены тѣ положительныя начала, которыя открываютъ перспективу живаго, плодотворнаго творчества.

Путь христіанской философіи совершенно иной. И метафизическія и психологическія понятія въ ней развиваются на другихъ основаніяхъ и въ другомъ направленіи. Если Нирвана есть коренная идея буддійскаго ученія, если полная отрѣзанность другъ отъ друга двухъ міровъ, міра явленій и міра вѣчности, составляетъ важнѣйшую догму буддійской философіи, то идея божества, присущаго всему чувственному міру, идея *воплощенія* абсолютнаго духовнаго начала въ перемѣнчивыхъ формахъ земного существованія составляетъ главную теорему философіи христіанской. Божественное начало присуще, свойственно міру и, въ то же самое время, оно недоступно прямому познанію, находится за предѣлами опыта, *мистично* по своей природѣ. Если-бы оно не было началомъ, присущимъ міру, говоритъ Маріано, мысль о Богѣ была-бы лишена всякаго содержанія. Если-бы оно, въ то же самое время, не было началомъ мистическимъ, сверхчувственнымъ, міръ и человѣкъ были-бы божествами, не нуждающимися ни въ какомъ развитіи и совершенствованіи. Въ буддійской философіи нѣтъ связующаго звена между ученіемъ о мірѣ и ученіемъ о Нирванѣ, между ученіемъ о человѣкѣ и ученіемъ о божествѣ. Въ философіи христіанской звено это дано въ ученіи о духовномъ воплощеніи, о душѣ. Найдена дорога, ведущая изъ одного міра въ другой, найдена та сила, ко-

торая господствуетъ надъ прочими силами міра, найдена та точка, отъ которой долженъ исходить анализъ всѣхъ нашихъ идей и понятій. Идеалистическій взглядъ на природу, на жизнь, на человѣка сложился двѣ тысячи лѣтъ тому назадъ и въ ученіи Новаго Завѣта нашелъ себѣ полное и всестороннее выраженіе. Съ тѣхъ поръ философія никогда не теряла изъ виду того, что составляетъ главное достояніе христіанскаго ученія—теоремы о главенствѣ разума надъ матеріею, души надъ тѣломъ. Нужно перевести всѣ событія міра на доступный намъ языкъ логическихъ и психологическихъ понятій, открыть идею, цѣль, смыслъ въ каждомъ движеніи матеріи, увидѣть всю природу въ свѣтѣ сознанія, разума—такова задача идеалистической философіи, создавшей новый взглядъ на вещи, новое міровоззрѣніе. Природа, люди, мертвое вещество—все ожило, освѣтилось лучами истины, открыло свое внутреннее содержаніе съ тѣхъ поръ, какъ впервые установлено было ученіе о свободномъ духовномъ началѣ. Христіанская философія первая указала на то, что дѣйствительно реально въ этомъ мірѣ—на душу человѣка, первая подчинила природу человѣческому разуму, первая открыла истинную точку зрѣнія на явленія міра, и въ этомъ ея безсмертная заслуга предъ человѣчествомъ.

Буддизмъ отодвигаетъ на задній планъ метафизическія части своего ученія и тѣмъ постоянно низводитъ себя на степень простой эмпирической системы, ибо не только религія, но и философія не можетъ обойти вопроса о смыслѣ жизни, о цѣляхъ развитія, о послѣднихъ причинахъ міровoго процесса. Философія и религія неразрывно связаны между собою. Когда мы присматриваемся къ предметамъ, которыми занимается религія, мы убѣждаемся въ томъ, что это тѣ же самые предметы, на которыхъ сосредоточивается истинно философское изслѣдованіе. Если религія должна опредѣлить отношеніе между конечнымъ и безконечнымъ, если она въ явленіяхъ перемѣнчивыхъ должна открыть начало вѣчное, неизмѣнное, то совершенно естественно, что философія должна первая придти къ ней на помощь. Кто компетентенъ объяснить тотъ процессъ, которымъ простыя единичныя впечатлѣнія перерабатываются въ общія понятія? Кто можетъ взять на себя трудную задачу рѣшить вопросъ о томъ, имѣетъ ли человѣкъ право говорить о самомъ существованіи безконечнаго, вопреки свидѣтельству грубаго, чувственнаго воспріятія и «здраваго смысла»? Мы осудили бы, говоритъ Максъ Мюллеръ, религію, если бы отдѣлили ее отъ философіи,

мы разрушили бы философію, если бы разлучили ее съ религіею [1]). Мы не можемъ опредѣлить нашихъ отношеній къ людямъ, къ міру, пока не опредѣлили нашего отношенія къ мистической причинѣ вещей. Объясненіе того, чѣмъ должна быть человѣческая жизнь, всецѣло зависитъ отъ нашихъ общихъ метафизическихъ убѣжденій.

Въ христіанскомъ ученіи метафизическій элементъ, въ противоположность ученію буддійскому, играетъ самую выдающуюся роль. Безъ теоріи воплощенія это ученіе не было бы тѣмъ новымъ словомъ, которое раскрыло міру глаза на истинную сущность вещей, обновило міръ свѣжими силами и надеждами на иную, болѣе высокую культуру. Оно не было бы тѣмъ оригинальнымъ ученіемъ, изъ котораго вышло и къ которому постоянно возвращается мысль людей, работавшихъ послѣ Христа, на различныхъ поприщахъ научнаго и философскаго знанія. Три новыхъ метафизическихъ положенія — о мірѣ, о душѣ, о Богѣ, какъ одно живое цѣлое, образуютъ теоретическое основаніе христіанской философіи. Найти то, что не умираетъ, не подвержено процессу разрушенія, что составляетъ устойчивое начало въ этомъ безконечномъ круговоротѣ рожденія и смерти, значило, въ самомъ дѣлѣ, открыть новую эру въ исторіи человѣчества. Христіанское ученіе есть ученіе объ *истинѣ* и о *пути* къ истинѣ. Оно соединяетъ внутреннею связью два міра, раздѣленныхъ между собою въ ученіи Будды. Оно разъ на-всегда устанавливаетъ идеалистическую точку зрѣнія на міръ и сливаетъ внутреннимъ чувствомъ благоговѣйнаго восторга человѣка съ божествомъ. Оно придаетъ смыслъ практической дѣятельности человѣка. Въ буддійской философіи надъ міромъ господствуетъ слѣпой законъ механической причинности, и потому это ученіе есть ученіе о человѣческомъ рабствѣ. Нирвана внесена въ эту философію невѣдомо откуда, какъ внѣшняя сила, и она давитъ своимъ отрицаніемъ, ни передъ чѣмъ не останавливающимся. Въ христіанской философіи надъ закономъ механической причинности господствуетъ законъ логическій и нравственный. Природа зависитъ отъ той духовной силы, которая присуща ей. Механическіе законы матеріи держатся на законѣ духовномъ, на мистической причинѣ міра, отраженіемъ которой служитъ наша душевная жизнь. Рядомъ съ внѣшнимъ закономъ среды и физическихъ условій существованія христіанская философія ставитъ нрав-

[1]) *Lectures on the origin and growth of Religion*, стр. 345.

ственную волю человѣка, законъ разумныхъ цѣлей, и потому эта философія есть ученіе о человѣческой свободѣ, о свободномъ искупленіи грѣха путемъ страданій, подвиговъ, любви. Идея божества внесена въ христіанскую философію не извнѣ, а извнутри, какъ требованіе логики, какъ выводъ изъ всѣхъ психологическихъ данныхъ, какъ результатъ безпристрастнаго научнаго анализа. Человѣкъ самъ охотно идетъ туда, гдѣ свѣтъ, гдѣ правда, гдѣ любовь и милосердіе, и потому въ христіанскомъ ученіи нѣтъ и быть не можетъ того деспотизма, который придаетъ такой ужасающій характеръ философіи буддійской, нѣтъ и не можетъ быть никакой тираніи внѣшнихъ обрядностей и догматовъ.

Отсюда дальнѣйшее различіе между буддизмомъ и христіанствомъ. Этика буддизма имѣетъ античеловѣческій характеръ. Она требуетъ отъ человѣка, какъ мы видѣли, безусловнаго отреченія отъ себя и отъ міра. Милосердіе, благодѣяніе, любовь не имѣютъ никакого основанія въ самомъ человѣкѣ. Тишина, спокойствіе, полный индифферентизмъ ко всему—вотъ что даетъ освобожденіе отъ страданій въ этомъ мірѣ зла, ошибокъ, вѣчныхъ рожденій и смерти. Тамъ, гдѣ отрицаются всѣ стремленія человѣка, гдѣ отрицается разумный смыслъ во всѣхъ усиліяхъ воли осуществить на землѣ какое-нибудь доброе дѣло, гдѣ всѣ этическіе идеалы ограничиваются идеаломъ воздержанія, искорененія чувствъ и страстей, тамъ можетъ существовать только одна положительная добродѣтель—пассивное состраданіе къ несчастіямъ ближняго. Для добродѣтели энергичной, продуктивной, способной на энтузіазмъ, на героическій поступокъ въ системѣ Будды мѣста нѣтъ. Вся религія Будды, говоритъ Маріано, есть одинъ огромный монастырскій уставъ, въ которомъ бѣдность и цѣломудріе поставлены впереди другихъ обязанностей, въ которомъ имѣются мельчайшія правила о пищѣ, объ одеждѣ, о жилищѣ, но въ которомъ ничего не говорится о живомъ трудѣ, потому что вся жизнь, всѣ моральныя и физическія силы должны быть употреблены только на созерцаніе. Этика христіанства имѣетъ противоположный характеръ. Христосъ не хотѣлъ придать жизни характера монашескаго института и вовсе не имѣлъ въ виду связывать своихъ учениковъ какими-нибудь педантическими, детальными правилами. Онъ не осуждаетъ, продолжаетъ Маріано, жизнь среди людей, исполненіе различныхъ человѣческихъ обязанностей, не осуждаетъ брака и проповѣдуетъ трудъ, какъ одну изъ важнѣйшихъ частей человѣческаго предназначенія. Монастырь былъ необходимымъ веще-

ственнымъ подтвержденіемъ буддійскаго ученія. Жизнь свободная, внѣ монастырскихъ уставовъ, по всеобъемлющему закону любви должна быть подтвержденіемъ христіанскаго ученія.

Таково главное направленіе мыслей въ интересной книжкѣ итальянскаго ученаго. Въ ней, равно какъ и въ статьѣ его: *Искусство и религія* (Nuova Antologia, 1892, Dicembre 16), Маріано остается вѣренъ основнымъ своимъ метафизическимъ идеямъ, остается все тѣмъ же горячимъ защитникомъ христіанскаго идеализма, какимъ онъ явился въ своемъ трактатѣ о религіозно-философскихъ идеяхъ Макса Мюллера, Гартмана, Пфлейдерера и въ цѣломъ рядѣ брошюръ «О религіозной мысли въ Италіи», «О личности Христа», «О возвращеніи къ Канту и Нео-Кантіанцахъ» и др. [1]). Онъ разобралъ предметъ съ большимъ искусствомъ, подвергъ анализу наиболѣе извѣстныя мнѣнія о характерѣ буддизма, вступилъ въ остроумную полемику, по вопросу о сходствѣ между ученіемъ Канта и ученіемъ Будды, съ авторомъ небольшой статейки, напечатанной въ іюлѣ мѣсяцѣ 1891 года въ итальянскомъ журналѣ *Культура* и носящей пикантное названіе «Новыя тенденціи», присоединилъ къ своей книжкѣ нѣсколько интересныхъ историческихъ справокъ—однимъ словомъ, онъ сдѣлалъ все, чтобы придать своимъ критическимъ соображеніямъ доказательность, солидность. И мнѣ думается, что авторъ достигъ своей цѣли: книжка его займетъ почетное мѣсто въ литературѣ о буддизмѣ и будетъ принята во вниманіе всякимъ, кто интересуется философіей индусовъ.

Мы начали съ Страхова и кончимъ имъ же. Параллель между буддизмомъ и христіанствомъ привела насъ къ слѣдующему заключенію: Страховъ пренебрегъ тѣми выводами, которые должны быть сдѣланы изъ христіанскаго ученія о *дѣятельной* любви, о томъ, что вѣра безъ дѣла мертва, изъ метафизической идеи о воплощеніи духовнаго начала въ различныя формы жизни. Разсужденіе Страхова есть разсужденіе на *христіанскую* тему подъ *буддійскимъ* угломъ зрѣнія.

1893 г. Февраль.

---

[1]) Studii critici sulla filosofia della Religione, Napoli 1887, 1—255; Jl pensiero religioso in Jtalia, Firenze, 1891, 1—28; La persona del Cristo, Roma 1889, 1—31; Jl Ritorno a Kant e Neokantiani, Napoli 1887, 1—30.

Лурдъ и Римъ.

I.

Два послѣднихъ романа Золя, «Лурдъ» и «Римъ», представляютъ огромный интересъ для литературной критики. Одинъ изъ самыхъ даровитыхъ французскихъ писателей, закончивъ серію строгообдуманныхъ произведеній, приступилъ къ новой работѣ, въ которой должна отразиться современная европейская жизнь въ ея самыхъ типичныхъ чертахъ. Золя хотѣлъ бы передать въ живыхъ поэтическихъ образахъ тѣ религіозныя чувства и настроенія, которыя овладѣли не только отдѣльными выдающимися людьми европейскаго общества, но и цѣлыми народными массами — все то, что есть въ современномъ человѣкѣ мистическаго, неразгаданнаго, таинственнаго въ идейномъ отношеніи. Но при всемъ своемъ интересѣ эти произведенія читаются не легко. Ненужныя подробности, огромная масса фактовъ, перенесенныхъ въ романы изъ разныхъ печатныхъ источниковъ, безъ критической переработки, многочисленныя разсужденія на политическія и церковныя темы, необозримая сѣть анекдотовъ и легендъ, снабженныхъ научнымъ комментаріемъ и какъ-бы сознательно лишенныхъ своего очарованія — все это, какъ тяжелый баластъ, мѣшаетъ быстрому, легкому теченію поэтическаго разсказа. Не опасаясь суда художественной критики, Золя открыто защищаетъ свои старые литературные манифесты, и рядомъ не то ученыхъ, не то чисто публицистическихъ разсужденій по всѣмъ вопросамъ современной общественной жизни старается показать, что въ мірѣ не случилось ничего новаго, что старыя задачи сохраняютъ свою полную силу, что однажды имъ

провозглашенное философское міровоззрѣніе ни въ чемъ не поколебалось, ничѣмъ не расшатано.

Мы разсмотримъ внимательно и философію Золя, и художественное достоинство этихъ двухъ романовъ, наглядно показавшихъ истинный объемъ его таланта, неразрушимый предѣлъ его творческой силы, слабыя стороны его натуралистическаго созерцанія жизни. Кромѣ того, мы приведемъ новый манифестъ, обнародованный Золя въ защиту своихъ старыхъ романическихъ пріемовъ — по поводу газетнаго обвиненія въ плагіатѣ. Обвиненіе это появилось за подписью одного французскаго критика и вызвало запальчивый полемическій отвѣтъ знаменитаго романиста, приводимый мною ниже въ буквальномъ переводѣ. Нѣтъ ни малѣйшаго сомнѣнія, что именно теперь репутація Золя войдетъ въ свои законные берега. Именно теперь должна опредѣлиться истинная художественная цѣнность его эстетическихъ и философскихъ понятій, давшихъ особенную крѣпость всей его литературной пропагандѣ.

Начнемъ съ «Лурда». Въ этомъ романѣ Золя выводитъ на сцену цѣлую толпу народа, охваченную религіознымъ чувствомъ. Люди различныхъ соціальныхъ положеній и умственныхъ профессій, страдая отъ душевныхъ и физическихъ недуговъ, ищутъ исцѣленія и спасенія у чудотворной Лурдской Богоматери, породившей чудесную религіозную легенду. Съ разныхъ концовъ міра многотысячныя толпы народа, изнемогая въ борьбѣ съ безжалостными житейскими обстоятельствами, стекаются къ Лурдской пещерѣ въ надеждѣ найти здѣсь сострадательную помощь, исходящую изъ высшаго источника. Романическое повѣствованіе открывается изображеніемъ желѣзнодорожнаго поѣзда, несущагося на всѣхъ парахъ изъ Парижа къ завѣтной цѣли недужныхъ людей, жаждущихъ небесной иллюзіи. Цѣлый грузъ человѣческихъ страданій, увлекаемый «обезумѣвшимъ» паровозомъ въ страну неземныхъ грезъ и мистическихъ очарованій, цѣлый передвижной лазаретъ, поддавшись вліянію болѣзненной галюцинаціи, долженъ черезъ нѣсколько часовъ очутиться въ очарованномъ мірѣ божественной милости. Мы присутствуемъ при настоящемъ медицинскомъ осмотрѣ огромной больницы, въ которой помѣстились паціенты различныхъ сортовъ и типовъ. Художникъ называетъ каждую болѣзнь съ педантическою точностью врача, потерявшаго чувствительность отъ постоянной медицинской практики, почти равнодушнаго къ виду самыхъ невыносимыхъ человѣческихъ страданій. Съ реалистическою силою

описывая различныя патологическія явленія, Золя тутъ-же передаетъ намъ въ пространномъ разсказѣ ихъ физіологическую исторію, тѣ обстоятельства и причины, которыя породили ихъ, діагнозъ врачей и сотню другихъ ненужныхъ подробностей. Поѣздъ несется въ душный, жаркій день, черезъ выжженныя солнцемъ поля, наполняя спертый воздухъ пронзительными свистками локомотива и нескончаемымъ тяжелымъ громомъ колесъ. Путевыя приключенія изображаются съ сознательною медленностью, производящею мучительное впечатлѣніе на нервы. Тряска вагоновъ совершаетъ перемѣны въ настроеніи пассажировъ, и художникъ съ холоднымъ, разсудочнымъ упоеніемъ показываетъ каждую физіологическую деталь, замѣченную въ состояніи больныхъ. Ничто не пропадаетъ для медицинскаго анализа, подготовленнаго книжнымъ изученіемъ разныхъ патологическихъ фактовъ...

Въ центрѣ всей картины два дѣйствующихъ лица повѣствованія,—аббатъ Пьеръ Фроманъ и Марія де-Герсенъ, молодая красавица въ ореолѣ пышныхъ золотистыхъ волосъ, прикованная параличемъ къ одру болѣзни въ теченіи нѣсколькихъ лѣтъ. Молодой аббатъ, съ блѣднымъ худощавымъ лицомъ, сосредоточиваетъ въ себѣ главную мысль романа, потому что, изображая его душевную жизнь, его религіозныя сомнѣнія, его страстные порывы къ вѣрѣ, неумѣніе примириться съ невѣжественнымъ самообманомъ толпы, Золя этимъ раскрываетъ весь кругозоръ своихъ собственныхъ философскихъ идей и понятій. Этотъ молодой аббатъ дѣйствуетъ въ обоихъ романахъ, но въ «Лурдѣ» показываются первыя счастливыя, съ точки зрѣнія самого художника, откровенія его пламеннаго ума, посреди порывистыхъ, сильныхъ, но смутныхъ стремленій всей его натуры къ духовному свѣту. Однако многочисленные монологи этого протестанта подъ рясою священника, при живой діалектикѣ, никогда не открываютъ передъ нами съ пластическою твердостью его внутренняго душевнаго склада. Мы не видимъ этого человѣка, не слышимъ его голоса, не чувствуемъ его сердцемъ, хотя умомъ понимаемъ его слова, его дебаты съ людьми, самыя утонченныя развѣтвленія его разсудочныхъ, но стремительно-нетерпѣливыхъ исканій. Онъ родился отъ вѣрующаго отца и страстно религіозной матери. Въ долгіе часы переѣзда изъ Парижа въ Лурдъ, подъ шумъ и стукъ желѣзнодорожнаго поѣзда, ему припоминается его жизнь, отъ ранняго дѣтства до настоящаго мгновенія, въ ея главнѣйшихъ эпизодахъ и событіяхъ, имѣвшихъ вліяніе на его умственную карье

ру. Отца онъ видитъ неясно, сквозь туманъ. Знаменитый химикъ, онъ уединился въ лабораторію, построенную на окраинѣ малолюднаго квартала. Образъ брата Гильома рисуется Пьеру отчетливо, въ отрывочныхъ, но рѣзкихъ чертахъ. Гильомъ пошелъ въ наукѣ по стопамъ отца, отстранился отъ общества и вдался въ революціонныя мечтанія. Онъ поселился въ небольшомъ домѣ загородомъ, чтобы производить опасные опыты надъ взрывчатыми веществами, въ свободномъ сожительствѣ съ женщиной неизвѣстнаго происхожденія. Тогда они разошлись окончательно: ихъ разъединили убѣжденія, самыя глубокія умственныя страсти, направленныя въ различныя стороны, жизненныя надежды — все то, что ставитъ непобѣдимую преграду между людьми. Тѣмъ не менѣе мысль о Гильомѣ никогда не покидаетъ Пьера, служа для него пророческимъ указаніемъ тѣхъ путей, на которые онъ самъ можетъ выйти въ будущемъ. Но съ особенной ясностью проносится предъ нимъ кроткое, ласковое лицо матери, съ глазами, выражающими нѣжную заботливость—женщины насквозь религіозной и чуждой широкимъ научнымъ интересамъ его отца. Съ первыхъ дней сознательной жизни Пьеръ постоянно чувствовалъ въ себѣ разнородность вліяній, шедшихъ отъ отца и матери. Сердце его, полное нѣжной жалости къ людямъ, никогда окончательно не покорялось въ немъ разуму,—съ его научною пытливостью, съ его жаждою истины полной, свѣтлой, безъ малѣйшаго пятна невѣжественнаго суевѣрія, безъ таинственныхъ загадокъ, предъ которыми холодная, здравая мысль должна остановиться разъ навсегда. Эти противорѣчивые элементы, изъ которыхъ вышла вся его духовная организація, наложили печать и на его внѣшній обликъ. Худой и тонкій, онъ выдѣляется въ толпѣ своимъ длиннымъ лицомъ, съ сильно развитымъ, прямымъ и высокимъ лбомъ. Съуженныя челюсти завершаются острымъ подбородкомъ и только пухлыя губы сохраняютъ нѣжное выраженіе любви и ласки. Когда Пьеръ нашелъ въ себѣ мужество умертвить запросы тѣлесной натуры, отречься отъ юношеской любви и окончательно дать перевѣсъ чисто духовнымъ порывамъ, его физіономія стала пріобрѣтать болѣе опредѣленный и твердый характеръ: верхняя часть его лица стала еще выше, тогда какъ нижняя часть, острый подбородокъ и нѣжно обрисованный ротъ еще болѣе стушевались.

На двадцать шестомъ году Пьеръ сдѣлался священникомъ. Но уже за нѣсколько дней до вступленія въ духовный санъ онъ

вдругъ почувствовалъ, что теряетъ умственное равновѣсіе. Его душой овладѣли глубокія, трепетныя сомнѣнія, которыхъ нельзя было подавить никакою суровою внѣшнею дисциплиною католической догмы. Послѣ смерти отца и матери онъ перерылъ семейную библіотеку и на него съ властною силою дохнуло вѣяніе науки. Онъ возродился къ новой жизни. Его мышленіе пріобрѣло проницательность, предъ которою не могли устоять прежнія наивныя вѣрованія. Но открывъ душу для новыхъ умственныхъ интересовъ, Пьеръ остался при твердомъ убѣжденіи, что онъ не долженъ отречься отъ священства, что слѣдуетъ непоколебимо стоять на высокомъ посту, осѣняя небесною иллюзіею колѣнопреклоненныя толпы молящихся. Изучая исторію народовъ, вникая съ молодымъ азартомъ въ теоретическія задачи соціальнаго и религіознаго характера, онъ при этомъ никому не давалъ чувствовать той драмы, которая совершалась внутри его. Въ это самое время онъ по бумагамъ отца ознакомился съ разными важными документами, относящимися къ чудесамъ Лурдской Богоматери—и духъ научной любознательности заволновался въ немъ съ особенною силою. Онъ сразу понялъ всю сложную систему сознательныхъ фальсификацій, которою заинтересованные люди окружили это дѣло ради грубыхъ, денежныхъ или узко-профессіональныхъ интересовъ католической церковности. Эти чудесныя исцѣленія, молва о которыхъ съ неудержимою стремительностью распространяется по всему міру, возбуждая въ массахъ глубокіе инстинкты фанатизма, должны имѣть свое научное объясненіе. Новая религіозная легенда можетъ и должна быть понята безъ посредства сложныхъ метафизическихъ соображеній. Все то, что шло отъ ученаго отца, прорвавшись окончательно, сразу опредѣлило ближайшую задачу для Пьера: онъ поѣдетъ въ Лурдъ вмѣстѣ съ толпою жаждущихъ исцѣленія паломниковъ и у самаго источника легенды разберетъ, изучитъ и освѣтитъ для себя чудотворныя дѣянія Лурдской Богоматери.

Обстоятельства сложились такъ, что поѣздка въ Лурдъ стала почти необходимостью для Пьера Фромана. Онъ съ дѣтства любитъ молодую, красивую дѣвушку, Марію де Герсенъ, которая на тринадцатомъ году жизни однажды упала съ лошади, причинивъ себѣ опасную, неизлѣчимую болѣзнь. Два врача признали параличъ спинного мозга съ разными осложненіями — полное разстройство всего организма, непобѣдимое никакими медицинскими средствами. Только третій врачъ, Боклэръ, молодой человѣкъ съ большими

умственными способностями, разошелся съ товарищами по профессіи въ опредѣленіи болѣзненнаго состоянія Маріи де Герсенъ. Онъ долго и внимательно всматривался въ Марію, съ особенною настойчивостью разспрашивалъ объ ея предкахъ и пожелалъ измѣрить у больной зрительное поле. Произведя такое подробное изслѣдованіе, Боклэръ убѣдился, что все поврежденіе сосредоточилось у Маріи въ лѣвомъ яичникѣ. Параличу ногъ Боклэръ не приписалъ никакого значенія. Когда его спросили, что онъ думаетъ о поѣздкѣ въ Лурдъ, Боклэръ воскликнулъ, что она несомнѣнно исцѣлится, если сама увѣрена въ этомъ. Выздоровленіе наступитъ мгновенно, говорилъ онъ, съ «молніеносной быстротою», при сильнѣйшемъ возбужденіи всего организма. Въ минуту напряженнаго экстаза религіознаго чувства, боль подступитъ къ горлу, и затѣмъ какъ-бы улетучится. Паденіе съ лошади произвело, по словамъ Боклэра, смѣщеніе органа, вывихъ съ легкими разрывами связокъ. Затѣмъ, съ теченіемъ времени, поврежденія стали медленно заживать, анатомическое строеніе возстановилось въ прежнемъ видѣ, но возникли осложненія чисто нервнаго характера. Въ настоящее время больная еще переживаетъ потрясеніе первоначальнаго испуга. Вниманіе ея приковано къ мѣсту поврежденія и, такъ сказать, застыло въ ощущеніи причиненнаго ей однажды страданія. Она не способна освоиться съ новыми представленіями о себѣ, и нуженъ сильный, рѣзкій, спасительный толчокъ, чтобы вывести изъ оцѣпененія ея волю. Эта дѣвушка съ омертвѣвшими ногами, почти умирающая на своемъ скорбномъ ложѣ, страдаетъ отъ воображаемой болѣзни. Таково было медицинское заключеніе Боклэра. Золя передаетъ его съ точностью, которая могла быть пріобрѣтена только самымъ педантическимъ опросомъ компетентныхъ людей въ области новѣйшей медицинской науки. Повсюду онъ намекаетъ, что мы вращаемся въ царствѣ нервныхъ заболѣваній, которыя могутъ быть излѣчены чудомъ, потому что рѣчь идетъ только о томъ, чтобы перевести вниманіе на другіе пути, освободить его изъ плѣна, отрезвить и освѣтить сознаніе новыми, вѣрными представленіями, изгнавъ старыя, ложныя. Схватившись за эту мысль, какъ за самое блестящее откровеніе современнаго медицинскаго знанія, съ нѣкоторою наивностью человѣка, стоящаго далеко отъ дѣйствительнаго центра ученыхъ работъ, въ которыхъ постоянно обнаруживаются все новыя и новыя трудности, Золя не перестаетъ набрасывать на свои художественныя описанія холодный колоритъ научнаго протестант-

ства и позитивной догматики. Никакого другого—не медицинскаго, психологическаго—анализа религіозныхъ волненій общества вы не встрѣтите въ этомъ пространномъ романѣ. Двѣ-три мысли, выхваченныя изъ ученія новѣйшей нервной физіологіи, но выраженныя съ нѣкоторою импонирующею торжественностью, ярко подчеркнутыя для мало просвѣщенныхъ массъ, чтобы придать имъ силу настоящаго погрессивнаго открытія—вотъ чѣмъ орудуетъ Золя при объясненіи религіозныхъ движеній въ современномъ обществѣ. Діагнозъ Боклэра носитъ на себѣ всѣ черты современнаго упоенія новымъ словомъ науки. Не забыта ни одна деталь. Описаніе болѣзни Маріи сдѣлано съ тѣмъ совершенствомъ, какое только доступно эмпирическому знанію. Мимо этого мѣста нельзя пройти, не обративъ на него вниманія, потому что здѣсь, какъ и въ отрывочныхъ чертахъ, создающихъ образъ Гильома, кроется философія Золя, важные зародыши его будущихъ творческихъ работъ. Это та умственная стихія, которая оживляетъ всю картину романа, придаетъ ей извѣстный идейный характеръ. Воплощенная въ молодомъ аббатѣ, она проносится чрезъ всѣ событія художественнаго повѣствованія, вѣетъ надъ нимъ, возбуждаетъ интересъ къ отдѣльнымъ эффектнымъ эпизодамъ, въ которыхъ научное протестантство Золя выступаетъ увѣренно, смѣло и сильно.

Пьеръ въ Лурдѣ. Легенду о Бернадеттѣ онъ изучаетъ въ мельчайшихъ подробностяхъ, собирая съ жаднымъ интересомъ всѣ присущія ей черты человѣчности и человѣческой скорби. Затерявшись въ огромной толпѣ, объятой религіознымъ экстазомъ, онъ ловитъ все, что можетъ поднять его душу, дать ей вѣру, возвратить ей божественную фантазію о грядущемъ возмездіи и справедливости. Онъ то волнуется предчувствіемъ небесныхъ иллюзій, то съ ужасомъ видитъ, что духовный горизонтъ его блѣднѣетъ и замыкается земными представленіями и заботами. Съ каждымъ новымъ часомъ мистическія видѣнія, навѣянныя гипнозомъ толпы во время торжественныхъ молитвъ предъ лицомъ Лурдской Богоматери, теряютъ надъ нимъ свою магическую власть, уступая мѣсто соображеніямъ разсудка, который не поддается у него никакому заклинанію. Онъ молится о вѣрѣ, но вѣра не приходитъ къ нему. Ему чудится, что если Марія получитъ внезапное исцѣленіе, онъ преклонится передъ неразгаданною религіозною тайною. Но вотъ Марія, возрожденная чудодѣйственнымъ экстазомъ, встала съ одра, а вѣра всетаки не снизошла въ его душу. Онъ остался

при своемъ, потому что настоящаго чуда не совершилось. Излѣченіе Маріи произошло именно такъ, какъ предсказывалъ Боклэръ— точь въ точь, безъ малѣйшаго измѣненія. Вы помните діагнозъ Боклэра. Теперь посмотрите, какъ сама Марія описываетъ предъ лурдскими врачами свое чудесное исцѣленіе. Она со вчерашняго дня была увѣрена, что спасеніе придетъ. Отдавшись горячей молитвѣ, она вдругъ почувствовала, что въ ногахъ ея забѣгали мурашки. Испугавшись, не начинается-ли обычный болѣзненный припадокъ, она на мгновеніе усомнилась въ возможности излѣченія— и тогда мурашечное ощущеніе прекратилось. Затѣмъ оно опять возобновилось, когда Марія съ новою силою углубилась въ молитву. Мурашечное ощущеніе больше не прекращалось и вотъ она почувствовала, что удостоилась чуда—по хрустѣнію всѣхъ костей и содроганію тѣла, какъ-бы отъ внезапнаго удара молніи. Затѣмъ тяжесть, которая всегда душила ее въ лѣвомъ боку, поднялась выше, миновала горло и вдругъ исчезла съ сильнымъ порывистымъ дыханіемъ. Пьеръ поблѣднѣлъ, слушая этотъ разсказъ Маріи, пишетъ Золя. «Боклэръ такъ и предсказалъ, что выздоровленіе произойдетъ съ молніеносною быстротою, когда, подъ вліяніемъ сильнаго подъема воображенія, въ молодой дѣвушкѣ внезапно проснется долго дремавшая воля». Болѣе чѣмъ когда-либо Пьеръ постигъ до глубины всю лживость католической догматики. Лурдъ не возродилъ въ немъ стараго человѣка, но далъ крылья его новымъ, сильнымъ, научно-провѣреннымъ убѣжденіямъ. Онъ понялъ, что руководитъ массами, когда онѣ, въ безумномъ экстазѣ, собираются со всѣхъ концовъ свѣта къ чудодѣйственной Лурдской пещерѣ. Онъ увидѣлъ настоящій источникъ религіозныхъ движеній, столкнувшись прямо, лицомъ къ лицу, съ тою силою, которая совершаетъ внезапные перевороты, исцѣляетъ недужныхъ, даетъ крѣпость немощнымъ Жажда жизни—вотъ что управляетъ людьми. Всѣ религіи, при какихъ-бы условіяхъ онѣ ни возникали, стремятся утолить ее, потому что внѣ этой задачи въ нихъ нѣтъ ничего достойнаго охраненія и защиты передъ судомъ строгой науки. Вотъ та *новая* религія, которая отнынѣ овладѣла душою Пьера и двинетъ его на борьбу съ темными силами общества. Новая религія! Новая религія! Нужна религія, которая окончательно приблизится къ жизни, благосклонно отнесется ко всему земному, примѣнится къ истинамъ, добытымъ наукою. Такова философія «Лурда»...

Золя крайне съузилъ свою художественную задачу. Слѣдуя по-

зитивному методу мышленія, онъ видитъ источникъ религіознаго настроенія, овладѣвшаго массами, въ неудовлетворительности современнаго политическаго и соціальнаго строя. При замѣшательствахъ гражданскаго и экономическаго характера, говоритъ онъ, «разжигается мистическое пламя вѣры», воскресаютъ небесныя иллюзіи—какъ духовный контрастъ тому, что живетъ въ дѣйствительности, но что оскорбляетъ своею несправедливостью. Религія держится на страданіи людей. Взывая о здоровьѣ, радости, братскомъ благополучіи, она возбуждаетъ утѣшительную надежду на возмездіе и справедливость въ иномъ, лучшемъ мірѣ. Таковъ смыслъ всѣхъ религіозныхъ волненій, таково происхожденіе легенды, связанной съ именемъ Бернадетты. Молодая, кроткая, одержимая болѣзненными галлюцинаціями пастушка распахнула предъ людьми врата невѣдомаго въ благопріятный соціальный моментъ—и толпы бросились за ней. Въ концѣ ужаснаго вѣка политическихъ и культурныхъ крушеній, послѣ цѣлаго ряда блестящихъ тріумфовъ въ области точнаго, опытнаго научнаго знанія, народились обстоятельства, возбудившія мистическій порывъ въ душахъ людей — и создалась легенда, которая не угаснетъ до тѣхъ поръ, пока волна исторіи не вынесетъ общество на новую соціальную высоту. При иныхъ условіяхъ религіозное чувство не возродилось-бы. Иллюзія—вотъ что питаетъ религіозную мысль человѣка. Люди спасаются отъ правды въ лазурной странѣ мистическихъ видѣній, когда у нихъ не хватаетъ силъ преодолѣть дѣйствительность работою живой протестующей воли. Жалкое человѣчество! восклицаетъ Золя. Какъ сладостно видѣть его нѣсколько утѣшеннымъ и счастливымъ. Слѣдуетъ-ли возмущаться тѣмъ, что оно обязано рѣдкими мгновеніями блаженства вѣковѣчному обману? Къ чему ведетъ это прославленіе мукъ, которое мы находимъ въ старыхъ вѣрованіяхъ, когда все человѣчество проникнуто только однимъ жгучимъ желаніемъ счастья и здоровья, безумною жаждою жить, жить еще, жить всегда, каковы-бы ни были страданія. Мы просимъ не неба, а земли, когда возносимъ къ Богу самыя горячія молитвы. Даже тогда, когда мы просимъ не тѣлеснаго, а духовнаго исцѣленія, мы также молимъ лишь о земномъ счастьѣ—объ единственномъ счастьѣ, которое намъ нужно...

Вотъ, въ самомъ сжатомъ видѣ, та философія, на фонѣ которой написаны главныя фигуры романа, вся эта народная масса, волнуемая мистической надеждой чудеснаго спасенія. Золя не нашелъ

въ религіозномъ сознаніи человѣка ничего, кромѣ утѣшительнаго самообмана, необходимаго иногда для борьбы со смертью. Съ упорствомъ вѣрнаго партизана отживающаго позитивизма, Золя не могъ, конечно, взглянуть на религію подъ инымъ угломъ зрѣнія, увидѣть въ ней то, что дѣлаетъ ее непобѣдимою во всѣ времена. Изгоняя изъ религіи все метафизическое, самую *мысль* о смерти, образующую центральную ось всякой религіозной системы, окончательно отрѣшая ее отъ неба ради земныхъ задачъ, въ грубомъ, реалистическомъ смыслѣ этого слова, Золя даетъ намъ крайне узкое представленіе о внутренней жизни человѣка, о его глубокихъ умственныхъ потребностяхъ, не имѣющихъ практическаго характера. На всѣхъ ступеняхъ своего историческаго развитія религія есть нѣкоторая система мышленія о причинахъ и основахъ жизни, скрытыхъ за чертою видимаго горизонта—и это мышленіе о Богѣ не только не искореняется съ теченіемъ времени, съ успѣхами научнаго знанія, но постоянно расширяется по мѣрѣ улучшенія пріемовъ и методовъ критическаго анализа, по мѣрѣ того, какъ разсѣиваются разные оптимистическіе туманы поверхностно образованныхъ людей. Это метафизическое мышленіе основано не на иллюзіяхъ и произвольныхъ мечтаніяхъ, а на живыхъ фактахъ духа, которые тонкій психологъ долженъ умѣть открыть, понять и освѣтить. Отыскивая матеріалъ и причины религіозныхъ настроеній въ политическихъ и экономическихъ неурядицахъ общественнаго устройства, Золя впадаетъ при этомъ въ гибельную для художника банальность понятій. Въ реалистическомъ изображеніи религіознаго процесса нѣтъ той психологической остроты, которая нужна для поэтическаго творчества—особенно тогда, когда оно возсоздаетъ темныя, загадочныя, но всемогущія движенія человѣческой души. Надо къ самомъ человѣкѣ, подъ всѣми разсудочными наслоеніями, уловить, услышать, увидѣть то волненіе чувствъ, которое одно только представляетъ матеріалъ для психологической науки и для религіи, равноправной съ чисто научнымъ мышленіемъ людей. Надо увидѣть, уловить то ощущеніе божества, которое таится въ душѣ каждаго человѣка, потому-что какъ-бы ни было оно заглушено тѣми или другими умственными вліяніями и ошибками, ощущеніе это никогда не пропадаетъ, постоянно руководитъ нашими теоретическими работами, невидимо толкаетъ насъ то въ одну, то въ другую сторону. И это ощущеніе божества — не выдумка, а психологическая правда, требующая широкаго фило-

софскаго истолкованія. Вотъ почему метафизическое начало неизбѣжно во всякой религіозной системѣ. Если каждое научное знаніе отправляется отъ нашихъ чувствъ, если міръ открывается намъ въ ощущеніяхъ, если критерій научной достовѣрности извлекается изъ того-же внутренняго источника, то само собою понятно, что мышленіе о Богѣ, о мистическомъ началѣ жизни законно, въ строгомъ смыслѣ слова, не противорѣчитъ наукѣ, а идетъ съ ней рядомъ, развивается вмѣстѣ съ ней, ростетъ и достигаетъ вершины вмѣстѣ съ ея критическими побѣдами надъ суевѣріемъ и невѣжествомъ просвѣщенныхъ и не просвѣщенныхъ массъ. Этого ощущенія, господствующаго надъ всѣми другими фактами и явленіями нашей внутренней жизни, Золя не съумѣлъ открыть въ герояхъ своего романа, потому что оно недоступно физіологическому анализу, къ которому онъ прибѣгаетъ—въ наивномъ убѣжденіи, что физіологія достовѣрнѣе психологіи. Весь этотъ подвижной лазаретъ, несущійся къ Лурду, производитъ чисто внѣшнее впечатлѣніе, вызываетъ какое-то физическое содроганіе предъ разлагающимися трупами и гнойными язвами, описанными съ медицинско-полицейскою точностью, безъ участія живой, скорбящей мысли, безъ идеалистическаго проникновенія въ ту духовную тайну, которая одна только могла поднять и взволновать больныхъ людей, уже находящихся на краю своего земного поприща. Предъ нами не страдающая человѣческая толпа, а мертвое «мясо для чудесъ», какъ характерно выризился въ одномъ мѣстѣ самъ Золя. Мясо для чудесъ— этимъ словомъ объясняются и достоинства, и недостатки романа, коренной недугъ въ творчествѣ Золя, просвѣщенная банальность его поверхностнаго научнаго мышленія, эта литературно-дѣлецкая страсть въ погонѣ за внѣшними документами именно тогда, когда надо разбираться въ явленіяхъ чисто психологическихъ. Явленія эти иногда возбуждаются разными соціальными обстоятельствами, самою жизнью, но никогда не относятся къ внѣшнему міру такъ, какъ дѣйствіе относится къ причинѣ. Всѣ фигуры романа, за ничтожными исключеніями, скорѣе похожи на превосходные анатомическіе препараты, чѣмъ на чувствующихъ и мыслящихъ людей. Въ нихъ нѣтъ души, потому что физіологическія описанія окончательно вытѣсняютъ въ романѣ игру ума, волненія духовныя, нравственныя, чисто человѣческія, которыя художнику предстояло изобразить прежде всего, впереди всего, на первомъ планѣ картины. Предъ нами всевозможныя разновидности вывиховъ, скорченныя поясницы,

руки, вывернутыя конвульсіями, сведенныя вбокъ шеи, рядъ изломанныхъ, искалѣченныхъ, жалкихъ существъ, застывшихъ въ искусственно трагическихъ позахъ, но нѣтъ ни одного истинно живого лица—повторяемъ, за самыми ничтожными исключеніями. Когда Элиза Рукэ, во время одной остановки поѣзда, выбѣгаетъ на платформу, чтобы утолить жажду, лицо ея, наклоненное къ крану, напоминаетъ Золя изъязвленное рыло собаки съ высунутымъ языкомъ. Лбы, покрытые отвратительной сыпью, носы и рты, превращенные проказою въ безформенныя свиныя рыла, ноги, напоминающія мѣшки, набитые тряпками, — ни одного выраженія съ психологическимъ оттѣнкомъ. Людей почти совсѣмъ не видно. Предъ глазами—телѣжки, носилки, тюфяки, а на нихъ какія-то безформенныя груды человѣческаго мяса, безобразныя рыла всѣхъ сортовъ, описанныя съ мелочною подробностью, тяжелыми, безжизненно-книжными словами. Неодушевленныя вещи встаютъ предъ нами въ ясномъ поэтическомъ освѣщеніи, но то, что живетъ, страдаетъ и мыслитъ, превращается подъ мертвящею рукою художника-натуралиста въ инертную физическую массу, испускаетъ духъ подъ его острымъ, холоднымъ ножомъ, какъ при настоящей насильственной вивисекціи, полезной для анатоміи и физіологіи, но часто совершенно безплодной для психологіи. Во всемъ романѣ мы не нашли ни одной фразы, въ которой религіозное чувство рисовалось-бы извнутри, а не извнѣ, хотя Золя постоянно возвращается къ этой темѣ, изображая отдѣльные моменты изъ жизни Бернадетты, набрасывая широкія картины массовыхъ движеній, съ цѣлью захватить и увлечь воображеніе читателя. О религіозномъ экстазѣ въ Лурдѣ говорится на множество ладовъ. Но, при всемъ своемъ огромномъ талантѣ, Золя нигдѣ, даже случайно, не уронилъ ни одного слова, ни одного мѣткаго эпитета, который сразу давалъ-бы ясное представленіе объ этомъ чувствѣ. Паломники поютъ псаломъ Бернадетты,—безконечно жалобную пѣснь изъ 72 стиховъ, и псаломъ этотъ сначала овладѣваетъ ихъ существомъ и затѣмъ «переходитъ въ грезы экстаза», въ сладостное предчувствіе чуда. Ни единаго пластическаго выраженія, которое отразило-бы психологическій и художественный смыслъ этихъ словъ. Псаломъ переходитъ въ «грезы экстаза»—ничего больше. Свиныя и собачьи рыла, объятыя предчувствіемъ чуда—вотъ образъ, мало говорящій воображенію, но играющій въ романѣ Золя очень видную роль. Лицо Бернадетты, разсказываетъ Золя, во время

религіознаго экстаза принимало выраженіе «неземной красоты»: чело сіяло, лицо устремлялось всѣми чертами къ небу, глаза свѣтились блескомъ, на полуоткрытыхъ устахъ играла кроткая, блаженная улыбка. *Неземная* красота—какъ понять эти слова въ произведеніи, которое держится на почвѣ грубаго позитивизма, отрицая все небесное, мистическое, а, слѣдовательно, и неземное? Какими чертами художникъ хотѣлъ-бы вызвать очарованіе неземной красоты? Блаженная улыбка, полуоткрытыя уста, пламенный блескъ глазъ—этими поэтическими опредѣленіями, достойными зауряднаго таланта, нельзя возбудить въ читателѣ живаго ощущенія не только небесной, но и просто земной красоты. Таковы обычныя описанія религіознаго экстаза въ романѣ Золя. О «грезахъ» религіозно настроенныхъ массъ говорится почти на каждой страницѣ, а «неземная красота» постоянно мѣняетъ свои наименованія, нигдѣ не рисуясь, однако, съ художественною ясностью. Такъ, мы не находимъ, чтобы выраженіе «необычайная красота» имѣло какія-нибудь преимущества передъ другими, только что приведенными выраженіями. Лицо, преображенное вѣрою, пишетъ Золя, очаровывало своею «трогательною красотою».—И такъ, къ «неземной» и «необычайной» красотѣ прибавилась еще одна красота: «трогательная», но художественное описаніе не сдѣлалось отъ этого болѣе яркимъ и точнымъ. Есть въ мірѣ какая-то особенная красота, но въ «Лурдѣ» этой красоты не видать,—несмотря на десятки самыхъ пышныхъ риторическихъ фразъ, несмотря на то, что въ немъ повѣствуется о красотѣ неземной, необычайной, трогательной, даже блаженной, о невыразимомъ экстазѣ, о глазахъ, пристально устремленныхъ къ небеснымъ видѣніямъ, о лицахъ, озаренныхъ предчувствіемъ великихъ чудесъ. Мы очарованы отдѣльными краснорѣчивыми монологами и нѣкоторыми превосходными театральными эффектами въ описаніи ночныхъ процессій со свѣчами, дикой природы Лурда, отдѣльными трогательными подробностями въ широко-разработанной біографіи Бернадетты и аббата Пейрамаля, но нигдѣ мы не слышимъ вѣянія высшихъ творческихъ силъ, нигдѣ душою нашей не овладѣваетъ глубокій эстетическій восторгъ предъ талантомъ. Люди не выступаютъ въ романѣ свободными индивидуальностями, потому что, лишенные внутренней инціативы, они постоянно сливаются другъ съ другомъ въ одну огромную стихійную массу, которая движется по строго начертанному плану. Какъ зыбь на поверхности воды, они быстро расплываются, теряютъ постоянно свои

типическія очертанія, оставляя въ душѣ одно темное, смѣшанное, общее воспоминаніе, нераздѣлимое на части, лишенное живой конкретности. Такія характерныя фигуры, какъ докторъ Шассэнь, Командоръ, г-жа Вольмаръ, являются какими-то частями широко задуманнаго, но тенденціозно изображеннаго механизма. Каждая изъ нихъ имѣетъ опредѣленное дидактическое назначеніе. Среди мистическаго возбужденія непогрѣшимаго Лурда художникъ захотѣлъ показать свѣтлую жизнь простыхъ страстей, и вотъ онъ изображаетъ женщину, пріѣзжающую сюда подъ видомъ религіознаго паломничества, но съ тѣмъ, чтобы провести три дня и три ночи съ любовникомъ, спрятавшись отъ постороннихъ глазъ въ номерѣ гостинницы. Каждый годъ она является сюда, одержимая жгучими порывами, и художникъ на двухъ страницахъ романа вкладываетъ въ уста ея разсужденія, которыми объясняется ея поведеніе. Тутъже, рядомъ съ толпою, увлеченною неземными грезами, совершается настоящее торжество физическаго чувства, безъ малѣйшаго мистическаго оттѣнка — во славу той стихійной силы, которая все оправдываетъ и все очищаетъ. За Вольмаръ слѣдуютъ и другія фигуры, играющія аллегорическую роль. Нѣкоторыя мысли дѣлаются особенно понятными только въ сопоставленіи съ мыслями, которыя имъ противоположны, и вотъ Золя рисуетъ фигуру Командора, прославляющаго смерть, посреди цѣлаго океана людей, жаждущихъ исцѣленія отъ физическихъ недуговъ. Въ современномъ обществѣ попадаются люди съ высокимъ научнымъ образованіемъ, которое не разорвано у нихъ съ интересами религіи,—и вотъ Золя показываетъ намъ ученаго человѣка, разочаровавшагося въ наукѣ, потому что его постигли тяжелыя жизненныя бѣдствія. Докторъ Шассэнь возвратился къ утраченной религіозной вѣрѣ не путемъ науки, а вопреки ей...

Лучшею фигурою въ романѣ, нарисованною поэтически тонкими, правдивыми чертами, мы считаемъ Гіацинту. Отъ нея вѣетъ свѣжимъ воздухомъ. Въ этомъ огромномъ сборищѣ собачьихъ и свиныхъ рылъ она одна производитъ живое впечатлѣніе своими человѣческими чувствами, трогательнымъ обликомъ безкорыстной труженицы на пользу страдающихъ людей. Стройная, высокая, съ неразвитою грудью, закрытою передникомъ, съ веселымъ и невиннымъ лицомъ, она, какъ нѣжное видѣніе, витаетъ надъ паломниками, ободряетъ ихъ, поднимаетъ въ

нихъ нервную энергію. Она какъ-то не сливается ни въ чемъ съ этой толпою, описанною однообразными, утомительными чертами. Когда она появляется передъ глазами, на одну минуту пропадаетъ болѣзненное ощущеніе грубо нарисованной, мертвенно-физіологической картины, выдаваемой за настоящую, единственно возможную и единственно существующую человѣческую правду. Вы ее видите, эту дѣвушку, чувствуете ея походку, смотрите глубоко въ ея большіе, голубые глаза. Въ ея любовномъ приключеніи съ докторомъ Феррaномъ, которое пріятно пересѣкаетъ общее, монотонно напряженное повѣствованіе романа, звенитъ нѣжная струна настоящей сердечности. Но Гіацинта, какъ мы уже говорили, единственное духовное явленіе въ этомъ обширномъ произведеніи, съ множествомъ дѣйствующихъ лицъ, которыя встрѣчаются, расходятся, расточаютъ свое краснорѣчіе въ длинныхъ монологахъ, нигдѣ рѣшительно не показывая своихъ настоящихъ чувствъ, своихъ человѣческихъ страстей, своей души. Она одна, какъ свѣтлое пятно на темномъ фонѣ, возбуждаетъ къ себѣ интересъ, волнуетъ воображеніе гораздо болѣе, чѣмъ пышныя, иногда художественно великолѣпныя описанія разныхъ мертвыхъ предметовъ и шумныхъ процессій многотысячной толпы богомольцевъ...

Изображеніе религіознаго порыва людей рѣшительно не дается Золя. Иногда онъ прибѣгаетъ къ самымъ фантастическимъ декораціямъ, но религіозное ощущеніе, какъ легкая, воздушная мечта, манитъ художника, напрягаетъ его чувствительность и, въ концѣ-концовъ, все-таки не дается ему. Оно гдѣ-то близко. Съ обычною силою соединяя между собою различные предметы внѣшняго наблюденія, сортируя жизнь по отдѣламъ и классамъ, собирая разные научные документы, Золя не могъ усомниться, что и новая задача, вставшая предъ нимъ въ годы полной зрѣлости его литературнаго таланта, окажется легко разрѣшимою при помощи испытаннаго натуралистическаго анализа. Онъ изучилъ печатные источники, съѣздилъ въ Лурдъ, изслѣдовалъ на мѣстѣ одну изъ самыхъ очаровательныхъ легендъ послѣдняго времени, присмотрѣлся къ многочисленнымъ патологическимъ явленіямъ,—можно-ли еще требовать чего-нибудь отъ художника, жадно поглощающаго все то, что производитъ умственная и общественная жизнь эпохи? Онъ справился съ послѣдними выводами нервной физіологіи, выслушалъ компетентныя сужденія ученыхъ людей о психозѣ и вырожденіи современнаго общества — можно-ли сомнѣваться послѣ этого, что найденъ тотъ

свѣтъ науки, который до глубины озаряетъ нравственныя и религіозныя движенія человѣчества? Но сдѣлавъ такія обширныя изысканія въ разныхъ областяхъ современнаго знанія, затративъ огромный трудъ на собираніе устныхъ и письменныхъ документовъ, Золя, тѣмъ не менѣе, все-таки не достигъ своей цѣли. Въ «Лурдѣ» нѣтъ настоящаго изображенія религіознаго чувства, ни тѣни того мистическаго экстаза, который надлежало передать въ художественныхъ образахъ,—ничего, кромѣ грубой физіологіи, съ безплодно многочисленными подробностями, не создающими никакой истинно поэтической иллюзіи. Мы присутствуемъ при необычайномъ напряженіи творческихъ силъ писателя, но не можемъ не видѣть, что на этотъ разъ задача оказалась не по силамъ его таланту. Повторяя на тысячу ладовъ одну и ту-же мысль, безконечно варьируя одни и тѣ-же красочныя опредѣленія, дублируя образы и даже прибѣгая — то здѣсь, то тамъ — къ неожиданнымъ для реалистическаго писателя эффектамъ, Золя нигдѣ не даетъ намъ чувствовать того, что волнуетъ его героевъ. Насъ не трогаютъ ихъ вопли, мы почти равнодушны къ ихъ страданіямъ, на всѣ увѣренія автора, что передъ нами бушуетъ толпа, охваченная религіознымъ экстазомъ, мы въ отвѣтъ недовѣрчиво качаемъ головой: нѣтъ, это не религіозное движеніе, потому что здѣсь не слышится душа, вопіющая въ небу. Пусть Золя съ отчаяніемъ прибѣгаетъ къ экстравагантнымъ средствамъ: художественная картина, въ которой мертво все живое и живо все мертвое, не выиграетъ ничего отъ пышной декламаціи талантливаго автора. Какой тамъ религіозный экстазъ,— его нѣтъ въ романѣ. Какой тамъ научный анализъ мистическаго чувства! Не поможетъ никакая дидактика, никакія риторическія красоты, никакое кропотливое или чрезмѣрно хлопотливое собираніе печатныхъ и непечатныхъ документовъ, если отсутствуетъ внутреннее уразумѣніе религіознаго чувства, потому что нельзя сдѣлать нагляднымъ, яснымъ, доступнымъ зрѣнію и слуху то, что не пережито самимъ писателемъ, не оживляетъ и не волнуетъ его духа. Есть страницы въ «Лурдѣ», которыя, несмотря на свѣжій налетъ идеализма, производятъ почти жалкое впечатлѣніе своимъ художественнымъ безсиліемъ. Не добившись надлежащаго эффекта реалистическими описаніями и картинами, Золя въ отчаяніи вдругъ хватается за самое нѣжное поэтическое орудіе. Художнику почему-то понадобилась мечтательная греза, тонкая, нервная чувствительность—въ ту самую минуту, когда огром-

ная толпа, неся зажженныя свѣчи, въ волшебно театральной картинѣ, торжественно и медленно проходитъ предъ восхищеннымъ читателемъ. Воздухъ наполняется благоуханіемъ розъ. Восхитительный ароматъ почти опьяняетъ Марію де Герсенъ, но розъ ни здѣсь, ни по близости не оказывается. Пьеръ уходитъ искать ихъ, но напрасно: благоухаютъ *незримыя* розы, несуществующія розы, розы, цвѣтущія на «мистической клумбѣ» въ невидимомъ мірѣ чудесъ, которыхъ нѣтъ, но которыми все-таки можно пользоваться для того, чтобы произвести впечатлѣніе на сантиментальнаго читателя. Вдругъ посыпались розы со всѣхъ сторонъ—въ реалистическомъ романѣ, гдѣ, отъ начала до конца, упорно, медленно, какъ-бы бравируя своимъ уродствомъ, проходятъ предъ глазами самыя чудовищныя рыла: собачьи, свиныя и всякія другія. Автору понадобились розы— и онѣ явились: разнообразныя, дикія, мистическія, чувственныя, золотыя, видимыя и невидимыя. «Мистическія розы» непорочнаго тѣла Божественной Матери, прелестныя ноги, бѣлѣе дѣвственнаго снѣга, цвѣтущія «золотыми розами», въ «Лурдѣ» современной эпохи благоухаетъ «чувственная роза», распустившаяся на новой почвѣ, Бернадетта—«дикая роза», которая выросла на придорожномъ кустѣ шиповника, и т. д. и т. д. Цѣлый букетъ видимыхъ и невидимыхъ розъ, и между ними даже одна стыдливая бѣлая лилія, какъ символъ непорочности, — но мистическаго эффекта никакого. Есть другое мѣсто въ романѣ, написанное по старому для Золя шаблону, но все-таки производящее художественное впечатлѣніе — правда, только на первыхъ порахъ. Пьеръ приходитъ на развалины церкви, недостроенной аббатомъ Пейрамалемъ вслѣдствіе разныхъ интригъ. Немногими фразами Золя создаетъ обаятельный образъ этого человѣка. Онъ стоитъ передъ нами, какъ живой,—и нѣсколько обличительныхъ словъ, проникнутыхъ правдою, возбуждаютъ въ душѣ непримиримое чувство протеста, смѣшанное съ глубокой жалостью къ безсильному и безплодному героизму людей. Среди заброшенныхъ матеріаловъ, зеленыхъ кучъ кирпича, поросшаго мхомъ, Пьеръ замѣчаетъ подъ навѣсомъ застывшій въ неподвижности паровикъ. Онъ стоитъ здѣсь уже пятнадцать лѣтъ, умершій, похолодѣвшій. На него обвалился сарай, сквозь широкія щели при каждомъ дождѣ на машину струятся потоки воды. Обрывокъ приводнаго ремня виситъ надъ нимъ, какъ нить гигантской паутины. Стальныя и мѣдныя части механизма покрылись желтоватыми пятнами. Одряхлѣвшій паровикъ, извѣдавшій бремя мно-

гихъ зимъ и непогодъ, съ безмолвнымъ и пустымъ котломъ, — этотъ образъ производитъ гнетущее впечатлѣніе. Несмотря на черты явной смерти, кажется, что паровикъ сейчасъ оживетъ, облечется силою и, вздрогнувъ на рельсахъ, пойдетъ работать по старому, чтобы кончить начатое дѣло. Но это только фантастическое видѣніе, вспыхнувшее на одну минуту въ возбужденной душѣ Пьера. Пейрамаль спитъ. Онъ ожидаетъ, что сгнившіе наверху, въ церковномъ кораблѣ, лѣса когда-нибудь удостоятся чуда, но теперь здѣсь витаетъ смерть. Онъ ожидаетъ, что паровикъ когда-нибудь внезапно согрѣется, оживетъ подъ ржавчиной, приведетъ въ движеніе ремни своимъ тяжелымъ, могучимъ дыханіемъ, но теперь онъ стоитъ бездыханный, холодный, безсильный, никому ненужный, ни для чего не пригодный. Такъ иногда грезится художнику. Самъ опьяненный ароматомъ невидимыхъ розъ, онъ вдругъ на одну минуту вышелъ изъ тѣсной рамки натуралистическихъ описаній и научно-позитивныхъ разсужденій. Всего двѣ-три страницы, но, разъ увлекшись романтическимъ искусствомъ, Золя уже не жалѣетъ своего краснорѣчія, чтобы дать исходъ накопившейся потребности взволновать и очаровать во что бы то ни стало непокорнаго читателя. Не увлекло бѣлоснѣжное тѣло, цвѣтущее золотыми розами, околдуетъ публицистика, съ оттѣнкомъ не то искренняго, не то поддѣльнаго пророческаго энтузіазма. Не побѣдила широкая, смѣлая, ни передъ чѣмъ не останавливающаяся физіологія толпы, приведутъ въ движеніе нѣжные инстинкты человѣчности нѣсколько пламенныхъ тирадъ, имѣющихъ не то религіозный, не то соціально-политическій смыслъ.

Мы изучили важнѣйшія подробности романа, его философію, главныхъ героевъ, его научную подкладку. Но выводы получились мало утѣшительные для французскаго писателя. Это романъ, который не оставляетъ въ душѣ глубокаго впечатлѣнія. Очарованіе разныхъ красивыхъ, театральныхъ эффектовъ улетучивается, какъ миражъ въ пустынѣ, если подойти къ нимъ поближе. Описанія, грубо и густо залитыя кричащими, риторически пышными красками, кажутся безжизненными, если разсматривать ихъ вмѣстѣ съ психологическимъ содержаніемъ романа, съ его теоретическою задачею. И хотя дѣйствующія лица романа цѣлыми рядами шествуютъ предъ глазами читателя, въ электрическомъ свѣтѣ, намъ не перестаетъ казаться, что они стоятъ на мѣстѣ, — въ трагически застывшихъ позахъ, надуманныхъ, смѣло придуманныхъ, но не возбуждающихъ ни въ комъ

никакого внутренняго волненія. Въ романѣ нѣтъ движенія, потому что отсутствуетъ та психическая сила, безъ которой никакое *человѣческое* движеніе не можетъ существовать. Поставивъ впереди всего физіологическую картину индивидуальной и массовой жизни, Золя этимъ самымъ уничтожилъ одушевляющій импульсъ всякой личной и общественной исторіи—то, что волнуется постоянно, мѣняетъ свое содержаніе, рвется къ различнымъ цѣлямъ, заливаетъ горячею страстью наши поступки, наши теоретическія и практическія дѣянія. Вотъ почему весь этотъ обширный романъ, гордо выставляющій напоказъ научную документальность своихъ художественныхъ описаній, въ общемъ, производитъ монотонное, однообразное, скучное впечатлѣніе, несмотря на способность автора рисовать соціальныя событія и факты съ удивительною силою. При всей натуральности отдѣльныхъ положеній, ничто не кажется намъ естественно-правдивымъ въ этомъ претенціозномъ романѣ, потому что никакая физіологическая правда никогда не будетъ полной правдой человѣческой жизни. Даже самыя понятныя разсужденія Золя, относящіяся къ нервнымъ заболѣваніямъ, ставшія очень популярными въ современномъ обществѣ, не внушаютъ къ себѣ настоящаго довѣрія, потому что нарушена естественная граница ихъ дѣйствительной важности. Не подлежитъ сомнѣнію, что многія страданія нашего организма происходятъ отъ ошибокъ сознанія, имѣютъ нервный характеръ и могутъ быть уничтожены рѣшительнымъ воздѣйствіемъ на мысль. Веселое сердце благотворно, какъ врачество, а унылый духъ сушитъ кости. Выведя волю, — фокусъ сознанія, — изъ оцѣпененія, освободивъ ее отъ кошмара, мы останавливаемъ тотъ болѣзненный токъ, который изъ центральной сферы разноситъ нервный ядъ разложенія къ органамъ чувственной периферіи. Эта простая мысль, получившая широкое развитіе въ новѣйшей психо-физіологіи, открыла для медицинской практики обширное поле. Стало доступнымъ вліять на теченіе нѣкоторыхъ болѣзней чисто психическими средствами, вылѣчивать людей отъ собственнаго гипноза, отъ душевныхъ страданій, создающихъ тѣлесные недуги. Нѣкоторыя явленія, имѣвшія въ глазахъ людей чудесный характеръ, вдругъ раскрыли свою дѣйствительную природу и стали понятными съ точки зрѣнія новѣйшей нервной физіологіи. Нѣтъ, слѣдовательно, ничего страннаго въ томъ, что талантливый художникъ захотѣлъ воспользоваться открытіемъ современной науки. Противъ діагноза доктора Боклэра мы

не возражаемъ ни единымъ словомъ. Если Марія де Герсенъ *повѣритъ* въ возможность излѣченія, она излѣчится непремѣнно, съ *молніеносною* быстротою, внезапно, случайно, чудесно. Она страдаетъ отъ воображаемой болѣзни, потому что ея вниманіе *застыло* въ опредѣленномъ ощущеніи тѣлеснаго недуга. Не одна только Марія де Герсенъ, но и Элиза Рукэ, съ ея уродливымъ отвратительнымъ собачьимъ рыломъ, повѣривъ въ чудесное спасеніе, облечется новою кожею на лицѣ и станетъ здоровою дѣвушкою, какъ это и случилось въ романѣ. Докторъ Боклэръ угадалъ правду и, слѣдуя за нимъ, Золя можетъ съ полнымъ успѣхомъ, не возбуждая ничьего протеста, творить чудеса въ толпѣ, колѣнопреклоненной предъ лурдской Богоматерью, потому что рѣчь идетъ о гипнозѣ, индивидуальномъ и массовомъ, ни о чемъ другомъ, кромѣ гипноза и самогипноза. Тутъ не можетъ быть никакихъ сомнѣній, потому что наука никогда не вредила художественному творчеству, и талантливый писатель, стоящій на умственной высотѣ своей эпохи, можетъ и долженъ остаться истиннымъ поэтомъ въ своемъ дѣлѣ. Даже больше того: настоящее искусство любитъ науку, роднится съ нею, постоянно слѣдитъ за ея успѣхами, ревниво оберегаетъ ее отъ заблужденій невѣжественной мысли. Съ каждымъ научнымъ открытіемъ горизонты поэтическаго творчества становятся все болѣе и болѣе широкими. Какая масса предметовъ, прежде непонятныхъ, дѣлается вдругъ близкими нашимъ вольнымъ и невольнымъ симпатіямъ, нашимъ кореннымъ понятіямъ о жизни. Множество явленій, затруднявшихъ умственную работу, раскрываютъ вдругъ предъ нами свою внутреннюю сущность, чтобы умножить тѣ средства, которыми разрѣшаются коренные для человѣка вопросы. Извнѣ помогая художественному творчеству, наука не отвоевываетъ отъ искусства ни одной пяди, и царство поэзіи съ теченіемъ времени пріобрѣтаетъ для себя все новыя и новыя владѣнія. Вотъ почему, когда художникъ, собирая разные важные документы современной жизни, обращается къ точному научному знанію, онъ не только не выступаетъ изъ предѣловъ своей задачи, а какъ-бы подходитъ къ ней, вооруженный рабочимъ ножомъ, который окажетъ ему тысячи важныхъ услугъ. Онъ на вѣрномъ пути. Но чѣмъ сильнѣе пристрастіе художника къ наукѣ, тѣмъ онъ долженъ быть осторожнѣе въ своихъ выводахъ и обобщеніяхъ, потому что наука кончается тамъ, гдѣ начинается произволъ, слѣпое суевѣріе, дилетантское жонглерство громкими словами, гдѣ нарушаются ея ко-

ренные принципы, потому что каждая наука имѣетъ свою точно очерченную территорію, внѣ которой она безсильна, внѣ которой она превращается въ сухую, мертвую догматику, останавливающую живой процессъ мысли. Вотъ почему мы не видимъ никакой настоящей научной силы въ романѣ Золя. Задавшись цѣлью обрисовать религіозное движеніе, показать его типическіе признаки, его вѣчныя, неизмѣнныя черты, онъ не нашелъ при этомъ никакихъ иныхъ научныхъ орудій изслѣдованія, кромѣ физіологіи, — какъ будто одна только физіологія все объясняетъ въ человѣческой жизни. Подъ его перомъ цѣлая психическая сфера превратилась въ мертвую среду чисто физическихъ явленій, безъ проблеска высшей самостоятельной, духовной силы, — какъ будто избавленіе отъ невроза по методѣ доктора Боклэра даетъ хоть малѣйшій аргументъ въ борьбѣ съ религіознымъ *сознаніемъ* человѣка. Выводя на сцену людей, пришедшихъ къ религіи путемъ разочарованія въ наукѣ, художникъ искусственно съуживаетъ кругъ своихъ интересныхъ наблюденій—какъ будто люди, стоящіе на пути науки, никогда не приходили и не приходятъ къ настоящей—не суевѣрной, не фанатически темной, невѣжественной, а свѣтлой, логически обоснованной религіи. Вотъ почему въ этомъ романѣ всѣ главныя фигуры не живутъ настоящею жизнью. Являясь выраженіемъ ложнаго взгляда на человѣческую природу въ ея самыхъ существенныхъ, идейныхъ сторонахъ, онѣ не могли пріобрѣсти подъ перомъ писателя полную художественную силу, ту легкость, вольность и гибкость, которая никогда не пропадаетъ при настоящемъ психологическомъ изображеніи физической и умственной дѣятельности людей. Воюя подъ знаменемъ науки, но постоянно измѣняя ей своими произвольными обобщеніями, Золя не могъ не внести въ свой романъ цѣлаго ряда серьезныхъ ошибокъ, отразившихся гибельнымъ образомъ на его художественной конструкціи. Главные герои его разсказа кажутся порою неестественно деревянными фигурами—это значитъ, что писатель, при огромномъ непосредственномъ талантѣ, не съумѣлъ преодолѣть въ себѣ узкой разсудочности, съ ея невѣрнымъ пониманіемъ человѣческой природы. Васъ не увлекаютъ идейныя тревоги молодого аббата Пьера Фромана—это значитъ, что художникъ не съумѣлъ показать причины современныхъ идеалистическихъ исканій. Проносятся десятки страницъ, исписанныхъ великолѣпными рѣчами о новой религіи, окончательно порвавшей съ теоретическою метафи-

зикою—это значитъ, что художникъ находится во власти самой банальной философіи, что онъ не видитъ тѣхъ внутреннихъ путей, которые связуютъ религіозное и научное сознаніе въ одно неразрывное цѣлое...

II.

Перехожу ко второму роману Золя.

Изъ Лурда Пьеръ возвратился съ больною душой, измученный, не чувствуя на себѣ ни единаго живого мѣста. Проходили дни за днями. Онъ влачилъ существованіе машинально, что-то жалобно плакало въ немъ, мученія одиночества мало-по-малу переходили въ какое-то привычное состояніе духа. Но вотъ онъ познакомился однажды, въ темный, дождливый осенній вечеръ, съ однимъ старымъ священникомъ въ Сентъ-Антуанскомъ предмѣстьѣ, и съ этого дня жизнь Пьера перемѣнилась. Старый аббатъ устроилъ въ трехъ маленькихъ комнатахъ пріютъ для покинутыхъ дѣтей, которыхъ онъ подбиралъ на сосѣднихъ улицахъ. Увлеченный этимъ дѣломъ, Пьеръ сталъ ходить туда каждое утро. Онъ узналъ нищету, преступную и ужасную—съ ея развратомъ, пьянствомъ и безработицей, то огромное соціальное зло, мутными волнами котораго залитъ весь Парижъ. Въ эту минуту, какъ и въ другіе рѣшительные моменты жизни, передъ нимъ опять всталъ симпатичный образъ его брата. Онъ понялъ психологію политическаго насилія и былъ готовъ согласиться съ Гильомомъ, что разрушительная гроза необходима для современнаго общества, что міръ обновится желѣзомъ и огнемъ. Такъ онъ думалъ иногда, когда въ немъ закипала яростная вражда, подъ живымъ впечатлѣніемъ разныхъ тяжелыхъ жизненныхъ картинъ. Но старый аббатъ, человѣкъ святой, съ безконечной вѣрой въ лучшее будущее, утѣшалъ его нѣжными словами. Боже, приходить въ отчаяніе, когда существуетъ Евангеліе! Неужели этой божественной книги недостаточно для спасенія міра? Какъ-бы ни было зло велико, съ нимъ можно покончить, если только оглянуться назадъ, къ эпохѣ смиренія, простоты и чистоты, когда христіане жили другъ съ другомъ, какъ братья. Старый аббатъ говорилъ съ трогательною убѣжденностью, съ вѣрою, что спасеніе близко. Въ такихъ бесѣдахъ они проводили цѣлыя ночи напролетъ, пока въ Пьерѣ не совершился новый умственный переворотъ. Онъ началъ изучать, читать, разспрашивать людей, все болѣе и болѣе прони-

жаясь сложнымъ вопросомъ католическаго соціализма. Вторичное пришествіе Христа показалось ему неизбѣжнымъ для разрѣшенія всѣхъ соціальныхъ бѣдствій. Покидая Лурдъ, онъ слышалъ въ себѣ крикъ души: новая религія, новая религія! Теперь онъ открылъ окончательно, въ чемъ именно заключается задача этой новой религіи! Войдя въ жизнь на одну минуту активною силою, онъ уразумѣлъ, наконецъ, по какой программѣ она можетъ и должна быть передѣлана. Въ это время Пьеръ свелъ знакомство съ епископомъ Бержеро и виконтомъ Де-ла-Шу, и убѣжденія его, преодолѣвъ разныя противорѣчія, сформировались и сложились, наконецъ, въ опредѣленную систему. Церковь можетъ еще сдѣлать добро, взявъ въ руки бразды демократическаго управленія современнымъ обществомъ. Всѣ таинства и догмы, противъ которыхъ постоянно роптилъ его разсудокъ, теперь показались ему безвреднымъ для человѣчества ритуаломъ. Подъ вліяніемъ этихъ мыслей Пьеръ сѣлъ однажды утромъ за свой рабочій столъ, чтобы написать книгу. Заглавіе—«Новый Римъ»—засіяло какъ-то вдругъ. Изъ *новаго* Рима должно придти искупленіе народовъ, потому что истинное обновленіе могло зародиться только на той почвѣ, на которой выросло старое католическое дерево. Книга написалась въ два мѣсяца. Епископъ Бержеро, читая ее до появленія въ печати, былъ глубоко тронутъ ея страстнымъ тономъ, и потому послалъ одобрительное письмо автору, разрѣшивъ помѣстить его въ видѣ предисловія къ произведенію. Виконтъ Де-ла-Шу нашелъ, что она стоитъ цѣлой арміи солдатъ для католической церкви. Но въ Римѣ рѣшили запретить книгу и вызвать молодого аббата для личныхъ объясненій передъ конгрегаціею Индекса.

Книга раздѣлена на три части: прошедшее, настоящее и будущее вѣчнаго города. Въ первой передъ читателемъ проходятъ слѣдующія разсужденія. Подъ каждымъ религіознымъ переворотомъ кроется какой-нибудь экономическій вопросъ. Всякое зло проистекаетъ изъ вѣчной борьбы между бѣдными и богатыми. Всѣ пророки, вплоть до Христа, не болѣе, какъ мятежники на соціальной почвѣ. Апологеты и многіе отцы церкви свидѣтельствуютъ, что первоначальное христіанство было религіею униженныхъ и бѣдныхъ, которые имѣли смѣлость бороться противъ общественнаго строя Рима. Денежные вопросы управляютъ міромъ. Тутъ-же Пьеръ нарисовалъ яркую картину историческаго развитія католицизма до нашихъ дней. Католическій Римъ возсоздалъ общественное устрой-

ство стараго Рима, который Христосъ пришелъ уничтожить. Несмотря на то, что Евангеліе существуетъ почти уже двѣ тысячи лѣтъ, міръ снова рушится—подъ тяжестью темныхъ банковыхъ операцій, финансовыхъ краховъ и разныхъ общественныхъ неурядицъ. Всю работу на пользу несчастныхъ приходится начать съизнова. Вторую часть книги Пьеръ посвятилъ описанію католическаго строя. Ростъ демократіи, писалъ онъ, образуетъ новый фазисъ человѣческой исторіи. Капиталъ и трудъ борятся между собою, и церковь должна занять опредѣленное положеніе въ раздорахъ современнаго человѣчества. Наконецъ, въ третьей части книги Пьеръ страстнымъ языкомъ апостола говоритъ о томъ, каковъ долженъ быть обновленный католицизмъ, который принесетъ умирающимъ народамъ миръ и спокойствіе, золотой вѣкъ первыхъ дней христіанства. Тутъ-же онъ далъ восторженную, краснорѣчивую характеристику церковной политики папы Льва XIII. Этотъ намѣстникъ Христа внушилъ ему свѣтлыя ожиданія. Еще будучи епископомъ, онъ протянулъ руку людямъ демократическихъ убѣжденій. Затѣмъ, сдѣлавшись папою, онъ открыто сталъ на сторону демократіи въ своихъ наиболѣе извѣстныхъ энцикликахъ. Вотъ что окружило лучезарною славою имя Льва XIII. Пьеръ коснулся и вопроса о свѣтской власти папъ. Не безумно-ли мечтать, писалъ онъ, о завладѣніи Римомъ теперь, среди вооруженной Европы? Что сталось-бы съ папою во время всеобщей кровавой войны, которая можетъ вспыхнуть каждый день? Потерявъ свѣтскую власть, свободный отъ земныхъ заботъ, какую огромную духовную власть представитъ изъ себя папа! Пьеръ закончилъ книгу страстнымъ воззваніемъ къ новому Риму—Риму духовному, который воцарится когда-нибудь надъ примирившимися народами, Риму, который дастъ людямъ новую религію.

Съ этими мыслями Пьеръ явился предъ конгрегаціею Индекса. Онъ не уступитъ ни одной іоты. Не объявивъ себя противникомъ существующей церкви, не снявъ священнической рясы, развѣ онъ не въ правѣ сказать папскому правительству въ лицо, что католицизмъ долженъ обновиться, возвратиться къ духу первыхъ христіанскихъ вѣковъ, стать религіей рабочей, нищей демократіи? Проповѣдуя состраданіе къ людямъ, развѣ онъ измѣняетъ Евангелію, которое воодушевило его написать эту книгу безъ малѣйшаго революціоннаго задора, мягкими, нѣжными, добрыми словами? Вотъ какимъ человѣкомъ явился онъ въ Римъ—послѣ Лурда. Романъ почти

на первыхъ страницахъ начинается новымъ описаніемъ наружности Пьера. Онъ сталъ еще болѣе тонкимъ въ своей черной рясѣ. Съ тѣхъ поръ, какъ онъ поддался этическому вѣянію, идущему отъ матери, его высокій, прямой лобъ, унаслѣдованный отъ отца, казалось, уменьшился, тогда какъ добрый, нѣсколько большой ротъ и тонкій подбородокъ озарились безграничною нѣжностью. Въ глазахъ засвѣтилась его душа. До конца романа Пьеръ останется съ этими характерными чертами въ настоящемъ фазисѣ его духовнаго развитія, пока онъ не выйдетъ передъ нами новымъ человѣкомъ, быть можетъ, съ видоизмѣненными анатомическими признаками, въ третьемъ романѣ Золя, въ «Парижѣ». Вопросъ о наслѣдственности, поставленный съ такою примитивною узкостью, играетъ въ произведеніяхъ Золя очень выдающуюся роль, такъ что, слѣдя за его художественными пріемами, какъ-то невольно останавливаешься на этой странной манерѣ Золя постоянно мѣнять и переписывать по отдѣльнымъ графамъ внѣшнія примѣты своихъ героевъ.

Съ первыхъ-же шаговъ молодой аббатъ терпитъ въ Римѣ крушеніе за крушеніемъ. Его не допускаютъ къ папѣ для личныхъ объясненій. Хитрый прелатъ, монсиньоръ Нани, играетъ имъ, какъ мячомъ, посылаетъ его то къ одному, то къ другому кардиналу за совѣтами и только въ неопредѣленномъ будущемъ обѣщаетъ ему аудіенцію у папы. Пусть потолкается онъ здѣсь въ Римѣ, присмотрится къ людямъ и нравамъ, измѣритъ настоящую силу католической оппозиціи, прежде чѣмъ предстать предъ всесильнымъ управителемъ Ватикана. Новая религія! Пусть сразится онъ съ тѣми, въ чьихъ рукахъ находятся бразды религіи старой, римской, апостолической, съ ея сложными житейскими связями и неразрушимыми тайными вліяніями на всѣ европейскія сферы. Прежде всего Пьеръ явился къ старому кардиналу, на котораго онъ возлагалъ нѣкоторыя надежды. Бокканера принялъ его торжественно, сухо и важно. Онъ съ первыхъ-же словъ далъ ему понять, что дѣло его не можетъ пользоваться сочувствіемъ убѣжденнаго католика. Напрасно Пьеръ упомянулъ о своихъ парижскихъ друзьяхъ. Де-ла-Шу не больше, какъ фантазеръ. Его увлеченія корпораціями, рабочими кружками, демократіей и туманнымъ соціализмомъ — не больше, какъ литература. Въ словахъ Бокканера Пьеру послышалась презрительная иронія. Кардиналъ Бержеро — этотъ безконечно добрый пасторъ, мечтающій о второмъ пришествіи Христа — опасный революціонеръ въ мирномъ стадѣ католицизма. Книга о вѣрѣ! Можно

принять за абсолютное правило, что каждая книга, касающаяся религіозныхъ вопросовъ, вредна и достойна осужденія. Никакихъ преобразованій, ни малѣйшей уступки. Бокканера будетъ твердо стоять за всѣ католическія догмы, пока свѣтъ не погаснетъ въ его глазахъ,—какъ вѣрный солдатъ на посту. При этихъ словахъ Бокканера «широкимъ жестомъ» руки указалъ на старинный дворецъ, пустой и безмолвный, въ которомъ проходила его уединенная жизнь. Итакъ, въ Римѣ имѣются люди сильные, смѣлые, твердые въ своемъ католическомъ упорствѣ, какъ Бокканера.

Не найдя опоры въ могущественномъ кардиналѣ, Пьеръ рѣшилъ посѣтить знаменитаго стараго графа Орландо Прада, который завязалъ съ нимъ интересную переписку по поводу его книги. Храбрый борецъ за политическое возрожденіе Италіи, Орландо не нашелъ въ «Новомъ Римѣ» ничего, кромѣ мистическихъ мечтаній. Знаменитый старецъ принялъ его съ дружеской лаской, но не скрылъ отъ него своихъ истинныхъ мнѣній о книгѣ. Эта книга вызвала въ немъ негодованіе, смѣшанное съ глубокимъ сожалѣніемъ о безплодно потраченномъ, превосходномъ талантѣ. Папа и опять папа—въ ней идетъ рѣчь только о папѣ. Новый Римъ для папы и черезъ папу! Римъ восторжествуетъ при помощи папы и потому онъ долженъ потопить свое величіе въ величіи папы. Только французъ могъ написать подобную книгу. Факты современемъ переубѣдятъ молодого аббата, потому что нельзя не видѣть, что въ Италіи есть еще, кромѣ папы, цѣлый народъ, король Гумбертъ и сотни другихъ живыхъ и дѣятельныхъ силъ, изъ которыхъ должна сложиться новая гражданская культура. «Жестомъ» руки графъ Орландо указалъ Пьеру на окно, изъ котораго виднѣлся далеко раскинувшійся Римъ, залитый солнцемъ.

А дни летѣли. Хитрый, коварный, какъ кошка, прелатъ Нани все кружитъ около Пьера, успокаиваетъ его тихою вкрадчивою ласкою, снисходительно выслушиваетъ его рѣчи, полные пламеннаго энтузіазма, посылаетъ его опять то къ одному, то къ другому человѣку, сильному въ дѣлахъ конгрегаціи Индекса, но къ самому папѣ его, всетаки, не допускаетъ. Придетъ пора и тогда свиданіе состоится само собой. Онъ можетъ увидѣть папу издали, какъ-нибудь случайно, во время торжественнаго богослуженія въ церкви Святаго Петра или при другихъ исключительныхъ обстоятельствахъ, но предстать предъ нимъ въ рѣшительной аудіенціи, съ глазу на глазъ, онъ удостоится только съ теченіемъ времени. Папа прячется

отъ простыхъ смертныхъ, какъ божество. Среди мраморныхъ боговъ и богинь Олимпа, славящихъ прелести природы и свѣта, живетъ этотъ бѣлый старецъ, міродержавный властитель католическаго христіанства. Вотъ гдѣ Пьеръ задумалъ вернуть людей къ чистому евангельскому ученію! Его душу охватываетъ сомнѣніе. Изъ этой страны свѣта и радости, вдругъ подумалось ему, могла выйти свѣтская религія покоренія и политическаго господства, а не мистическая, страждущая религія души. Въ папскихъ садахъ все дышитъ сладострастіемъ. Богатыя приношенія со всѣхъ концовъ свѣта, упоеніе всемогуществомъ власти на почвѣ, гдѣ каждый камень говоритъ о быломъ величіи Рима, гдѣ воздухъ пропитанъ безумно смѣлыми мечтами и гордыми надеждами — нѣтъ, папа не отречется отъ своихъ свѣтскихъ притязаній. Никогда католическая церковь не отступится отъ своихъ политическихъ стремленій, потому что она считаетъ себя несокрушимою и вѣчною. Пьеромъ овладѣло почти полное отчаяніе. Онъ понялъ всю наивность своихъ мечтаній о *духовномъ* папѣ. Ему ясно представился ужасъ, который должна была внушить правовѣрнымъ католикамъ его книга. Эта мысль о папѣ безъ территоріи и безъ подданныхъ, безъ военной свиты и королевскихъ почестей—однимъ словомъ, объ евангельскомъ папѣ, вдругъ открылась ему во всемъ своемъ практическомъ ничтожествѣ.

Наконецъ, дойдя до предѣла своихъ разочарованій, утомленный и разбитый цѣлымъ рядомъ неудачъ, Пьеръ удостоился личной аудіенціи у папы. Всѣ подробности этого свиданія описаны Золя съ большимъ искусствомъ. Настроеніе Пьера, мельчайшіе оттѣнки чувства, смѣны различныхъ порывовъ—все это, въ яркомъ художественномъ анализѣ, захватываетъ читателя. Папа Левъ XIII передъ нами, какъ живой, или, вѣрнѣе сказать, какъ превосходное скульптурное произведеніе, сдѣланное изъ мрамора первоклассным художникомъ. Несмотря на выдуманность разсказа, діалогъ между Пьеромъ и папою дышитъ правдою. Тутъ каждая фраза—настоящее золото чистѣйшаго литературнаго краснорѣчія. Въ первый разъ Пьеръ является предъ нами живымъ человѣкомъ, не резонеромъ. Утомленный безконечно длинными описаніями, очень часто не идущими къ дѣлу, ненужными, сухими, почти мертвыми компиляціями по разнымъ современнымъ вопросамъ, которые занимаютъ въ книгѣ нѣсколько сотъ страницъ мелкаго шрифта, читатель вдругъ съ облегченною душою отдается во власть талантливому романисту. Несмотря на нѣкоторую растянутость, сцена эта неослабно поддер-

живаетъ интересъ читателя, кажется полною жизни, не шокируетъ никакими мелочными подробностями, хотя при чтеніи васъ ни на минуту не покидаетъ всемірно разглашенная сплетня, что Золя не удостоился личнаго собесѣдованія съ папой Львомъ XIII. Пусть романистъ писалъ эту сцену по книжнымъ документамъ или со словъ «очевидца», — она не теряетъ отъ этого своихъ литературныхъ достоинствъ.

Итакъ, Пьеръ предсталъ, наконецъ, передъ папою. Левъ XIII сидѣлъ на креслѣ, около маленькаго подвижного столика, на которомъ валялись три газеты, одна на половину развернутая. Пьеръ запомнилъ его костюмъ, лицо, всю обстановку. Сутана изъ бѣлаго сукна, съ бѣлыми пуговицами, бѣлая шапочка, бѣлая пелеринка, бѣлый поясъ, шитый золотомъ,—вотъ что бросилось ему въ глаза. Но больше всего его поразили лицо и фигура папы. Однажды онъ видѣлъ его среди прелестнаго сада: папа улыбался тогда, слушая болтовню любимаго прелата, подвигаясь впередъ маленькими старческими шажками, похожими на прыжки раненой птицы. Затѣмъ онъ видѣлъ его въ залѣ Беатификацій, съ порозовѣвшими отъ удовольствія щеками, среди цѣлой толпы мужчинъ и женщинъ, которые подносили ему кошельки, бѣлыя шапочки, полныя золота, срывали съ себя драгоцѣнности, чтобы бросить къ его ногамъ. Онъ видѣлъ его въ соборѣ Святого Петра, несомаго на тронѣ. Теперь онъ снова видитъ его на креслѣ, безъ всякой оффиціальной помпы, съ похудѣвшимъ лицомъ. Больше всего Пьера поразила его шея—шея очень старой и большой птицы. Его длинный носъ такъ тонокъ, что сквозь него какъ будто просвѣчиваетъ огонь лампы. Огромный ротъ съ блѣдными губами прорѣзываетъ весь низъ лица и только одни глаза остаются прекрасными и молодыми—чудные, черные, сверкающіе силою глаза. Тонкою рукой, точно изъ слоновой кости, папа взялъ стаканъ съ сиропомъ, помѣшалъ въ немъ длинной ложечкой и выпилъ глотокъ. Когда онъ заговорилъ, Пьера въ первый разъ поразилъ его голосъ, грубый, рѣзкій, такъ мало гармонировавшій съ его худымъ тщедушнымъ тѣломъ. Спокойно, безъ всякаго гнѣва, онъ сейчасъ-же назвалъ его книгу, сопровождая слова короткимъ «жестомъ», въ которомъ Пьеръ усмотрѣлъ протестъ противъ чиновниковъ Ватикана. О виконтѣ Де-ла-Шу онъ отозвался съ добродушнымъ снисхожденіемъ. Но епископъ Бержеро, какъ только было произнесено его имя, возбудилъ въ немъ страстное негодованіе. Какъ могъ онъ одобрить революціонную теорію Пьера, всѣ эти галиканскія идеи, ли-

берализмъ, бунтующій противъ церковнаго авторитета! Пьеръ увидѣлъ предъ собой настоящаго повелителя, разгнѣваннаго, грознаго. Тонкая шея старой птицы стала незамѣтна. Пьеръ заволновался. Въ немъ проснулся апостолъ. Съ энтузіазмомъ онъ сталъ говорить о страдающемъ, нищемъ народѣ, которому церковь должна принести спасеніе. Несправедливость овладѣла всѣмъ міромъ, и онъ, Пьеръ, только бѣдный человѣкъ, смиренный представитель смиренныхъ массъ, взывающій къ могучему авторитету. Повсюду агонія, смерть, глухой трескъ разваливающихся политическихъ зданій, — необъятный океанъ глухихъ народныхъ страданій, который грозитъ катастрофою цѣлому человѣчеству. Не будучи въ силахъ выразить словами то, что постоянно кипѣло и теперь перекипѣло въ его душѣ, Пьеръ съ рыданіемъ упалъ къ ногамъ папы. Но папа остался твердымъ и неумолимымъ. Властнымъ «жестомъ» онъ пригласилъ его сѣсть. Пьеръ написалъ дурную книгу, опасную, вредную книгу, въ особенности потому, что она обладаетъ всѣми соблазнами стиля, всею распущенностью великодушныхъ химеръ, потому что глубокая ложь смѣшалась въ ней съ дыханіемъ вѣры и религіознаго энтузіазма. Какъ могъ онъ рѣшиться публично оспаривать свѣтскую власть папы! Это—химера невѣжды. Въ книгѣ ничего не говорится о католической догматикѣ, о Богѣ. Все въ ней проникнуто антицерковнымъ духомъ. Новая религія! Есть одна только религія— католическая, апостолическая, римская...

Вотъ когда Пьеръ понялъ въ послѣдній разъ, что книга его— жалкое порожденіе мечтательно настроенной души. Онъ разсчитывалъ на силы, которыя никогда не измѣнятъ своего направленія. Папа не можетъ умиротворить людей наканунѣ настунающей ужасной братской рѣзни. Прикованный къ Ватикану историческими воспоминаніями и традиціями, онъ не оставитъ свой престолъ, чтобы пойти одною дорогою съ униженною демократіею нашихъ дней. Пьеръ сдѣлалъ коренную ошибку, бросившись искать спасенія для людей въ очагѣ, зараженномъ мертвою гордынею.

— Святой отецъ, я подчиняюсь и отказываюсь отъ моей книги.

Его голосъ дрожалъ, открытыя руки невольно сдѣлали такое движеніе, какъ будто онъ отдавалъ душу. Папа наслаждался блестящею побѣдою надъ опаснымъ бунтовщикомъ, не понимая, что этотъ молодой аббатъ навсегда потерянъ для церкви. Свободнымъ «жестомъ» руки онъ взялъ со столика стаканъ съ сиропомъ и, помѣшавъ длинной ложечкой, выпилъ его до конца. Пьеръ опять уви-

дѣлъ его тщедушнымъ, хрупкимъ, съ тонкой шеей большой птицы и бѣлой сутаною, запачканной табакомъ. Аудіенція кончилась.

Пьеру больше нечего дѣлать въ Римѣ. Отрекшись отъ книги, онъ этимъ самымъ окончательно вышелъ на новую дорогу. Мистическіе туманы, которые до сихъ поръ угнетали его душу, покорную закону наслѣдственности, разсѣялись окончательно и надъ нимъ взошло новое солнце. Отнынѣ художникъ быстро развязываетъ всѣ романическіе узлы. Еще двѣ-три страницы, и произведеніе, безконечно растянутое множествомъ вводныхъ эпизодовъ, обширными трактатами историческаго и политическаго содержанія, дочитывается, наконецъ, до конца. Умственная жизнь Пьера обрисована во всѣхъ подробностяхъ. Римъ пробудилъ въ немъ здравый смыслъ, а нѣсколько впечатлѣній, полученныхъ въ прощальномъ разговорѣ съ графомъ Орландо, довершили дѣло. Старый воинъ обрадовался «новому» Пьеру. Теперь и для него должно быть ясно, что Италія возродится когда-нибудь настоящею культурною силою. Она молода, и потому не слѣдуетъ терять бодрости духа въ борьбѣ съ обстоятельствами. «Жестомъ» твердымъ и широкимъ графъ Орландо упорно защищалъ свои патріотическія надежды. Папство погибнетъ само собою. На смѣну мистическимъ фантазіямъ идетъ наука—могучая, твердая, непобѣдимая. Появятся новые люди, которые спасутъ Италію. Широкимъ и величественнымъ «жестомъ» старикъ указалъ Пьеру черезъ свѣтлое окно на необъятную панораму «итальянскаго» Рима.

Мысли Пьера достигли вершины развитія, и философія Золя торжественно произноситъ свое послѣднее слово. Начавъ слѣпою вѣрою, Пьеръ путемъ обширнаго и разнообразнаго житейскаго опыта пришелъ къ заключенію, что и *новая* религія, подобно старой, не даетъ никакихъ сильныхъ орудій для борьбы за человѣческія права. Освободившись отъ метафизики, она всетаки ставитъ человѣка на мечтательный путь, рисуя передъ нимъ сантиментально-заманчивыя, призрачныя перспективы. Религія, какъ система мысли, отживаетъ свой вѣкъ, и на смѣну ей идетъ широкая гуманная политика, требующая не милосердія, а справедливости. Можно не сбрасывать съ себя случайной рясы священника, но на дѣло надо смотрѣть трезвыми глазами: религія — туманъ, который рѣдѣетъ отъ свѣтлыхъ солнечныхъ лучей положительной науки. Эта философія проникаетъ весь романъ. Въ Пьерѣ Золя хотѣлъ безпощадно казнить современнаго человѣка, съ его праздными

метафизическими исканіями и сомнѣніями. Но бичуя новѣйшаго человѣка, авторъ при этомъ простираетъ свою руку гораздо дальше, давая понять, что ошибка здѣсь коренная, глубокая, которая должна обезсилить всякій духъ и характеръ, при всѣхъ условіяхъ его развитія. Какъ личность, Пьеръ заслуживаетъ полнаго сочувствія, и авторъ награждаетъ его высокими умственными и нравственными достоинствами. Но какъ идейный борецъ, онъ почти жалокъ своею экзальтированностью, потому что правда жизни, которую надо открывать и, открывъ, ковать на благо людей, не тамъ, гдѣ онъ ее ищетъ, въ своемъ пылкомъ увлеченіи религіозными вопросами. Новая религія! Есть одна только религія: наука, отвергающая всякую метафизику, уравновѣшенная въ себѣ самой, требующая справедливости именемъ простой, очевидной для всѣхъ выгоды. Боклэръ и Гильомъ — свѣтлое знаніе и гражданское мужество, прокладывающее себѣ дорогу огнемъ и мечомъ — больше ничего не нужно. Нѣтъ сомнѣнія, что въ третьемъ романѣ мы будемъ имѣть настоящую соціальную стихію въ яркомъ изображеніи, какое только доступно сильному художественному таланту Золя. Но уже по «Лурду» и «Риму» видно, что писатель исчерпалъ свои силы, что ждать отъ него счастливыхъ поэтическихъ или философскихъ откровеній не слѣдуетъ. Съ религіознымъ вопросомъ современной жизни Золя не справился, и даже самый снисходительный критикъ не скажетъ, что въ «Лурдѣ» и «Римѣ» можно найти хоть одну черту, одинъ образъ, одинъ діалогъ, отражающій духъ человѣческій въ его сокровенномъ движеніи. Въ нихъ нѣтъ религіи даже въ намекѣ. Психологическія настроенія, создаваемыя непосредственнымъ ощущеніемъ міровой тайны, замѣняются здѣсь описаніемъ разныхъ физіологическихъ процессовъ или резонерскими дебатами на церковныя темы, лишенными всякаго вдохновенія и силы. Это — бездушная проза, раздражающая своею показною ученостью, ворохами безпорядочнаго знанія, взятаго изъ чужихъ сочиненій. Золя ничего не объяснилъ. Ни одного луча художественнаго свѣта не бросилъ онъ въ душу своихъ героевъ. Мы не понимаемъ, какія именно научныя истины оторвали Пьера отъ его первоначальной простодушной вѣры. Для насъ неясно дальше, какими логическими доводами Пьеръ пришелъ къ заключенію, что въ религіи теоретическое начало не имѣетъ никакого смысла, что въ ней сильна и дѣятельна только мораль. Правда, въ любомъ человѣкѣ, взятомъ изъ интеллигентной толпы, вы можете открыть этотъ сумбуръ понятій, это

невѣжественное убѣжденіе, что мысль о Богѣ ничтожна, что любовь къ людямъ обязательна сама по себѣ, безъ всякой высшей санкціи. Не подлежитъ сомнѣнію, что раздѣленіе религіознаго и научнаго сознанія въ посредственныхъ головахъ, составляющихъ большинство всякаго общества, есть фактъ достовѣрный, твердый, почти незыблемый въ своей исторической неподвижности. Но что-же изъ этого слѣдуетъ? Развѣ художникъ показалъ тѣ внутреннія препятствія, которыя мѣшаютъ ординарному человѣку увидѣть и понять неразрывное единство научныхъ и религіозныхъ интересовъ? Рисуя душевную жизнь Пьера, онъ не изобразилъ тѣхъ умственныхъ тумановъ, которые застилаютъ передъ нимъ доступъ къ правдѣ. Онъ слѣдуетъ за Пьеромъ по длинному пути его духовныхъ скитаній, шагъ за шагомъ, но нигдѣ Золя не поднимается выше его, нигдѣ вы не чувствуете, что художникъ слѣдитъ за своимъ героемъ не какъ партизанъ извѣстнаго политическаго ученія, не какъ борецъ подъ знаменемъ той или другой литературной школы, а какъ мудрецъ. Въ самомъ дѣлѣ, какой идейный смыслъ имѣютъ всѣ тѣ разочарованія, которыя постигли Пьера въ Римѣ? Онъ написалъ книгу, призывающую католическое общество съ его высшимъ церковнымъ правительствомъ къ новой религіи. Новизна этой религіи заключается въ томъ, что она сама открыто показываетъ свои не мистическія, а реальныя основанія. Порожденная экономическимъ кризисомъ, соціальными несчастіями людей — ничѣмъ другимъ — она взываетъ не къ небу, а къ землѣ. Она воспѣваетъ жизнь, а не смерть. Ея цѣль, любовь и простота нравовъ, можетъ быть понята при помощи здраваго смысла, внѣ какой-бы то ни было экзальтаціи, внѣ произвольныхъ допущеній и предположеній, которыя противорѣчатъ научно-достовѣрному знанію. Вотъ какова новая религія Пьера, и въ этой новой религіи авторъ находитъ только одну ошибку—не теоретическую, а практическую. Если-бы Пьеръ говорилъ только о бѣдствіяхъ міра, не обращаясь къ церковнымъ властямъ и не взывая ни къ какимъ метафизическимъ идеямъ, онъ былъ-бы непобѣдимъ. За него стояла-бы исторія всѣхъ современныхъ народовъ съ ея широкимъ рабочимъ движеніемъ, которое завоевало сочувствіе самыхъ трезвыхъ умовъ. Не покончивъ совершенно съ религіознымъ вопросомъ, нельзя стать, думаетъ Золя, дѣятельною силою въ современномъ демократическомъ обществѣ,— и Пьеру пришлось испытать цѣлый рядъ тяжелыхъ неудачъ прежде, чѣмъ онъ овладѣлъ, наконецъ, этою великою истиною новѣйшей

эпохи. Никакой другой критики вы не найдете въ романѣ Золя, потому что авторъ, какъ мы сказали, ни на одну минуту не поднимается надъ своимъ героемъ, развивается вмѣстѣ съ нимъ и вмѣстѣ съ нимъ застываетъ въ сухомъ идолопоклонствѣ передъ плохо понятою наукою и буржуазно гражданственными стремленіями современной Европы. Новая религія! Авторъ не показываетъ, что въ этихъ кричащихъ словахъ кроется наивное заблужденіе, котораго нельзя найти ни у одного настоящаго мыслителя ни старыхъ, ни новыхъ временъ. Слѣдя за современными умственными теченіями, Золя не замѣтилъ самого главнаго — теоретическихъ исканій, которымъ духъ человѣческій предается съ особенною тревогою наканунѣ каждой новой эпохи. Повѣяло новымъ умственнымъ движеніемъ послѣ цѣлаго ряда лѣтъ извращенной логической работы—и освѣжились тѣ чувства, выступили изъ тумана тѣ глубокія духовныя ощущенія, которыя пробиваются теперь въ искусствѣ, въ наукѣ, въ дѣлахъ жизни, повсюду, гдѣ совершается настоящая прогрессивная работа. Новыхъ религій не бываетъ, потому что тема всякой религіи отъ вѣка одна и та-же: Богъ. Но съ развитіемъ людей, съ разсѣяніемъ разныхъ *теоретическихъ* заблужденій, съ каждымъ новымъ шагомъ на пути культуры, съ каждымъ новымъ нравственнымъ завоеваніемъ обновляется чувственная сфера человѣка—его способность воспринимать, тоньше видѣть, глубже прозрѣвать смыслъ человѣческаго существованія. Золя не обнаружилъ знакомства именно съ душой современнаго человѣка, и это чувствуется на каждой страницѣ его послѣднихъ романовъ. Слѣдя за литературою вѣка, онъ можетъ съ точностью разсказать, какія новыя мысли носятся въ воздухѣ, какими разсудочными соображеніями борятся между собою различныя журнальныя партіи въ цѣлой Европѣ. Онъ злобно смѣется надъ профанами Парижа, утверждающими, что наука пришла къ полному банкротству, а въ Римѣ онъ иронически оглядывалъ тѣхъ, которые съ восхищеніемъ шептали ему: Боттичелли, Боттичелли! Пожирая документы новѣйшей эпохи, онъ знаетъ наперечетъ тѣ идеи, которыя пущены въ ходъ въ Парижѣ, въ Лондонѣ, въ Римѣ, даже въ Петербургѣ. Но, зная такъ много, Золя, все-таки, совершенно безоруженъ въ борьбѣ съ новѣйшими умственными теченіями, именно какъ художникъ, какъ поэтъ, потому что онъ живымъ ощущеніемъ даже не коснулся трепетныхъ порывовъ современнаго общества. Съ каждымъ годомъ они уходятъ отъ него все дальше и дальше, заволакиваются туманомъ, дразня въ немъ

энергически-предпріимчивый духъ, привыкшій къ побѣдѣ. Новыя темы волнуютъ его фантазію, которая до сихъ поръ умѣла какъ-то дружиться съ трезвой разсудочностью, но вдругъ стала изнемогать, блѣднѣть и таять подъ ея упорнымъ разрушительнымъ дѣйствіемъ— передъ новою задачею. Образъ современнаго человѣка носится предъ нимъ, какъ мечта, вѣетъ на него свѣжимъ воздухомъ, то приближаясь къ нему, то ускользая отъ него. Всѣ бульвары Парижа оглашаются разговорами о мистицизмѣ. Какіе-то новые романисты, даже не обладающіе крупнымъ талантомъ, отвоевываютъ у него соблазнительные лавры литературнаго успѣха среди молодыхъ поколѣній. Но не будучи въ силахъ схватить то, что есть интереснаго и плодотворнаго въ современномъ движеніи умовъ, Золя съ изступленнымъ отчаяніемъ наполняетъ десятки, сотни страницъ докторальными разсужденіями о католичествѣ вмѣсто религіи, о законахъ историческаго развитія народовъ, о возможномъ братскомъ союзѣ между отдѣльными государствами, о демократическомъ движеніи вѣка — по чужимъ сочиненіямъ, которыя онъ постоянно держитъ на вертящейся этажеркѣ, подъ рукою. А новаго человѣка онъ всетаки не показываетъ...

Не только Пьеръ, но и другія дѣйствующія лица очерчены недостаточно ясно въ художественномъ отношеніи именно потому, что вмѣсто психологіи мы находимъ въ романѣ безконечно длинные разговоры и трактаты, надоѣдливо повторяющіе одну и ту-же мысль на тысячу ладовъ. Авторъ пространно разсказываетъ генеалогію своихъ героевъ и, тѣмъ не менѣе, они какъ-то не живутъ передъ нами, заслоненные ненужными разсужденіями о наслѣдственности, о политикѣ папскаго и свѣтскаго правительства, о преданіяхъ языческаго Рима. Они произносятъ торжественно длинныя рѣчи, сопровождая ихъ театральными жестами. Кардиналъ Бокканера излагаетъ передъ Пьеромъ свои церковныя убѣжденія, доказывая слова величественно-грозными жестами. Графъ Орландо, больной старикъ, прикованный параличомъ ногъ къ креслу, для поясненія своихъ патріотическихъ надеждъ, дѣлаетъ разные жесты, производящіе мелодраматическое впечатлѣніе. Ни одинъ діалогъ не обходится безъ эффектныхъ жестовъ. Молодой князь Даріо Бокканера, проѣзжая съ Пьеромъ въ коляскѣ по улицамъ Рима, простымъ жестомъ руки показываетъ ему на Корсо. Жандармы безъ словъ, жестомъ руки направляютъ Пьера въ комнату свиданія съ Львомъ XIII. Мы уже видѣли, какіе разнообразные

жесты дѣлаетъ папа въ разговорѣ съ Пьеромъ: небольшіе, властные, свободные. Безъ картинныхъ жестовъ не обходится ни одна сцена въ романѣ, ни одинъ разговоръ, ни одинъ монологъ Пьера, ни одно событіе. Но при всей условной красивости этой театральной жестикуляціи, вы нигдѣ не чувствуете себя во власти настоящей романической поэзіи, потому что, повторяемъ, люди, ихъ поступки, страсти, волненія очерчены грубо, безъ психологическихъ оттѣнковъ, съ кричащимъ натурализмомъ, который временами производитъ отталкивающее впечатлѣніе. Женскія фигуры этого романа—по крайней мѣрѣ, главныя—обрисованы безъ малѣйшей художественной проникновенности, односторонне, съ прямолинейной тупостью, которая лишаетъ ихъ живого характера, не даетъ понятія объ ихъ настоящемъ темпераментѣ, хотя Золя съ безтактною откровенностью постоянно распространяется объ ихъ чувственныхъ потребностяхъ и стремленіяхъ. Бенедетта вышла замужъ безъ любви за графа Прада, человѣка грубаго, хищнаго, съ волчьими зубами и въ первую-же ночь воспылала къ нему непримиримою ненавистью. Не ставъ по чувству отвращенія его женою, она отбивалась отъ него всѣми силами, и это описывается въ романѣ подробно, съ холоднымъ натурализмомъ, который ничего не даетъ для психологическаго пониманія Бенедетты. Затѣмъ мы читаемъ безконечное множество страницъ о затѣянномъ Бенедеттою бракоразводномъ процессѣ, постоянно натыкаясь на пустую, жалкую писательскую браваду въ самодовольно ученомъ перечисленіи причинъ и условій, дѣлающихъ возможнымъ расторженіе брачнаго союза по законамъ католической церкви. Духъ серьезности, который оживляетъ въ поэтическомъ произведеніи даже самыя грубыя описанія, часто необходимыя для пониманія героевъ, здѣсь отсутствуетъ совершенно, замѣнившись отвратительными протоколами, которые талантливыми судейскими и полицейскими чинами составляются иногда съ большимъ совершенствомъ и съ большей научною точностью, чѣмъ знаменитымъ романистомъ. Безжизненно, сухо, ни проблеска поэзіи, даже не сладострастно. Есть въ романѣ небольшая сцена, представляющая типическій образецъ художественной пустоты и плоскости, при всѣхъ натуралистическихъ притязаніяхъ автора. Направляясь къ своей комнатѣ, Пьеръ вдругъ остановился: онъ услышалъ глухой шумъ въ смежномъ салонѣ отъ сдавленныхъ голосовъ, шелеста платьевъ, толчковъ. Страстная мольба смѣнялась «бѣшеннымъ рычаніемъ». Когда

онъ бросился туда, онъ остолбенѣлъ отъ удивленія. Даріо, обезумѣвшій отъ дикаго порыва страсти, держалъ Бенедетту за плечи, опрокинувъ ее на диванѣ и пытаясь насильно овладѣть ея тѣломъ. Посреди тоскливаго резонерства, растянутаго безъ малѣйшей жалости къ читательскому терпѣнію, эта «горячая» сцена, не подготовленная предыдущимъ разсказомъ, даетъ понятіе только о писательской распущенности дурного тона. Можно, конечно, описывать все на свѣтѣ, но въ художественномъ произведеніи не должно быть никакой бездушной игры на чувствительныхъ нервахъ. Вотъ почему эта сцена, въ которой нѣтъ ни одной психологической черты, несмотря на длинный разговоръ Бенедетты съ Пьеромъ, производитъ отталкивающее впечатлѣніе своимъ антипоэтическимъ характеромъ, грубою обнаженностью физіологическаго, животнаго элемента. Вообще, вся фигура Бенедетты не носитъ на себѣ никакихъ слѣдовъ настоящаго художественнаго творчества. Искусственно надуманная, аллегорическая, она до конца остается непонятною, неясною, тусклою, даже въ тотъ моментъ, когда она, въ чувственномъ экстазѣ, оголившись на глазахъ людей, съ нетерпѣливою поспѣшностью ложится на постель къ умирающему Даріо Бокканера и сама испускаетъ духъ отъ чрезмѣрныхъ физическихъ волненій. Она дала обѣтъ непорочной дѣвственности, пока не совершится окончательно ея разводъ съ графомъ Прада, пока не пробьетъ «священный часъ дозволеннаго блаженства» — и она передъ Богомъ въ правѣ будетъ принадлежать тому, кого любитъ. Но Даріо умеръ, поѣвъ отравленныхъ фигъ, предназначенныхъ для кардинала Бокканера, и вотъ Бенедетта, изнемогая отъ постигшаго ее несчастія, хочетъ въ послѣдній разъ насладиться любовью. Сцена эта описана подробно. Золя, повидимому, кажется, что онъ очаровалъ читателя, нарисовавъ изступленіе любви въ образѣ красивой дѣвушки, которая напрасно берегла свою невинность, но въ послѣднюю минуту поняла свою преступную ошибку. Это чувствуется во всемъ: въ деталяхъ, въ нѣкоторыхъ отрывочныхъ словахъ, въ разговорѣ служанки Викторины съ Пьеромъ. Однако, это только пустая авторская иллюзія. Ничѣмъ психологически не подготовленная, сцена смерти Бенедетты, опять-таки, не овладѣваетъ нашей душой, возбуждая въ ней ощущеніе чего-то недосказаннаго, необъясненнаго, преувеличеннаго, ощущеніе безплодной утрировки въ романтическомъ стилѣ. Отдѣльными подробностями она даже противна нашему эстетическому чувству, которое

именно въ сферѣ любви требуетъ особенной правдивости и красоты. Изступленные выкрики Бенедетты въ тѣ нѣсколько мгновеній, когда она торопливой рукой срываетъ съ себя всѣ одежды, не даютъ читателю сосредоточиться на внутреннемъ художественномъ смыслѣ сцены...

Не создавъ типа въ лицѣ Бенедетты, Золя не съумѣлъ возбудить въ насъ симпатію и къ другой женской фигурѣ — Челіи Буонджіовани. Эта дѣвушка вдругъ влюбилась въ какого-то поручика, съ которымъ даже не была знакома. Говорили, что влюбленные, встрѣчаясь ежедневно на Корсо, могли только обмѣниваться взглядами. По своему высокому соціальному положенію, она могла бы разсчитывать на бракъ съ самымъ выдающимся человѣкомъ Италіи. Но здоровая природа, которая не справляется съ вопросами политики и княжескаго честолюбія, заволновалась въ ней предъ красивымъ поручикомъ Аттиліо, и Челія рѣшила настоять на своемъ. «Милая моя, говоритъ она Бенедеттѣ, я его *хочу*, я его буду *имѣть*». Она воспылала желаніемъ *обладать* Аттиліо, какъ только глаза ихъ встрѣтились. До поры до времени они еще не могутъ сойтись достаточно близко, и они отдаются другъ другу безмолвно, страстными взглядами, когда красивый поручикъ приходитъ смотрѣть на Челію къ пышному дворцу Буонджіовани. «Пьеръ увидѣлъ, какъ приподнялся слегка край гардины и показалось милое личико Челіи. Она не улыбалась и не дѣлала никакихъ движеній. Ничего нельзя было прочесть на ея закрытыхъ устахъ, въ ясномъ взглядѣ безконечно глубокихъ глазъ. Тѣмъ не менѣе, она какъ бы *брала* Аттиліо и сама *отдавалась* ему всецѣло... Гардина опустилась и Пьеръ взглянулъ на Аттиліо. Онъ стоялъ съ поднятой головой, съ неподвижнымъ, блѣднымъ лицомъ»... «Имѣть», «обладать», «она его брала»—никакихъ другихъ выраженій, болѣе тонкихъ, болѣе содержательныхъ, способныхъ обнять не одну только физическую сферу. При этомъ Челія, какъ и Бенедетта, не живое лицо, а только публицистическая аллегорія въ образѣ грубо здоровой, грубо страстной дѣвушки.

Другія женскія фигуры романа почти не заслуживаютъ никакого вниманія. Служанка Викторина Боскэ, при нѣкоторой художественной живости, постоянно охлаждаетъ читателя безконечными разсужденіями обо всемъ, даже о вопросахъ вѣры, и притомъ съ оттѣнкомъ легкаго французскаго позитивизма. Но и она понадобилась автору не сама по себѣ, какъ образъ простой и здоровой натуры, а именно

какъ аллегорія. Несмотря на свое второстепенное положеніе въ романѣ, Викторина излагаетъ въ краткомъ діалогѣ наиболѣе глубокія убѣжденія Золя. Красавица Пьерина, высокая, крѣпкая, съ божественной грудью и большими наивными глазами, простая дѣвушка изъ бѣднѣйшихъ кварталовъ Рима, до сумасшествія влюбленная въ Даріо Бокканера, нарисована съ талантомъ. Не будучи аллегоріею, она понятнѣе другихъ женскихъ фигуръ, хотя, какъ уже сказано, значеніе ея для романа самое ничтожное.

Таковы женскія лица «Рима».

Но нельзя сказать, чтобы романъ Золя вообще блисталъ какими-нибудь настоящими характеристиками, типическими фигурами людей, написанныхъ просто, безъ кричащихъ эффектовъ. Кардиналъ Бокканера, несмотря на всѣ свои трагическіе жесты, только пышная аллегорія, не подкупающая рѣшительно ничѣмъ. Что-то неестественно твердое, деревянное, неподвижное въ этомъ человѣкѣ вызываетъ критическія сомнѣнія читателя. Этотъ длинный разсказъ о его предкахъ, переполненный разными анекдотами въ бурно-романтическомъ стилѣ, невольно возбуждаетъ мысль, что аллегорія писалась по книгамъ, по документамъ, при обширномъ содѣйствіи вертящейся этажерки, но безъ участія поэтическаго воображенія. Почти такую же аллегорію представляетъ собою кардиналъ Сангвинетти, соперникъ Бокканеры въ притязаніяхъ на папскій престолъ. Эта фигура коварнаго интригана, съ политическими мечтаніями въ опортунистскомъ направленіи, только временами кажется живою, и надо допустить, что, создавая ее, Золя не такъ часто обращался къ услугамъ вертящейся этажерки. Будучи аллегоріей въ цѣломъ, Сангвинетти лишь отдѣльными своими чертами какъ-бы выступаетъ изъ узкой рамки тенденціознаго романа. Проще, лучше, глубже обрисованъ хитрый, но всемогущій прелатъ Нани, держащій въ своихъ рукахъ всѣ нити правительственной политики папы. Улыбка, фигура, походка, его вкрадчивый голосъ — все въ немъ дышитъ жизнью. Только какія-нибудь живыя впечатлѣнія могли дать художнику тотъ матеріалъ, изъ котораго превосходно создалась эта фигура. А за прелатомъ Нани слѣдуетъ аббатъ Папарели, секретарь кардинала Бокканера, донъ Виджиліо, Нарциссъ и другія лица, иногда производящія впечатлѣніе живыхъ людей, хотя они и занимаютъ второстепенное мѣсто въ цѣломъ разсказѣ.

На этихъ фигурахъ держится все произведеніе. Но иногда

Золя какъ бы оживляется и набрасываетъ отдѣльныя картины и сцены, отличающіяся высокими поэтическими достоинствами. Книжный матеріалъ, только что открытый на вертящейся этажеркѣ, вдругъ получаетъ у него художественную обработку, достойную его огромнаго литературнаго таланта. Такъ, я считаю истинно превосходнымъ весь эпизодъ съ отравленными фигами, которыя Сантобоно принесъ во дворецъ съ цѣлью окончательно устранить соперника Сангвинетти. Высокій и узловатый, какъ будто вырубленный топоромъ, въ черной сутанѣ, этотъ священникъ изъ Фраскатти производитъ трагическое впечатлѣніе, когда онъ появляется съ небольшою корзиною посреди безбрежной бурой Кампаньи. Подвигаясь впередъ мѣрнымъ и суровымъ шагомъ, онъ кажется олицетворенною судьбой, которую не остановятъ никакія силы. За этимъ эпизодомъ съ отравленными фигами слѣдуетъ описаніе роскошнаго бала во дворцѣ Буонджіовани, и надо сказать правду, что здѣсь декораторскій талантъ Золя является предъ нами въ полномъ сіяніи. Атмосфера параднаго вечера, насыщенная интригантствомъ, сплетнями, скрытыми и открытыми страстями, ревностью молодого графа Прада и коварными замыслами прелата Нани, изображена сильными, яркими чертами. Ни одна подробность не лишена интереса, діалоги кратки, мѣтки и выразительны. На этомъ праздничномъ вечерѣ прелатъ Нани передаетъ Пьеру оффиціальное приглашеніе въ папскій дворецъ—и мы уже видѣли, съ какимъ мастерствомъ Золя описываетъ и папу Льва XIII, и молодаго аббата, изливающаго передъ папою въ горячей рѣчи свои апостольскія мечтанія.

Такова художественная сторона романа, съ его достоинствами и недостатками. Но это только одна треть всего произведенія, залитая цѣлымъ моремъ литературныхъ документовъ, взятыхъ, какъ мы увидимъ ниже, изъ чужихъ книгъ и другихъ письменныхъ или устныхъ источниковъ. Съ первой до послѣдней страницы вы постоянно переходите отъ одного публицистическаго трактата къ другому, отъ разсужденія о церкви къ глубокомысленнымъ политическимъ соображеніямъ, нестройнымъ и безформеннымъ. Политическое резонерство смѣняется многочисленными выписками изъ историческихъ сочиненій, трактующихъ о современной Италіи въ экономическомъ и финансовомъ отношеніи. Съ тѣмъ же талантомъ, съ какимъ эти вопросы разрабатываются на столбцахъ европейскихъ газетъ, романистъ и выдающійся художникъ, всемірно популярный

писатель обсуждаетъ ихъ на страницахъ своего романа. Цѣлые возы фактовъ проходятъ предъ глазами, возбуждая полное недоумѣніе. Чтобы написать романъ изъ римской жизни, Золя съѣздилъ въ столицу Италіи на пять недѣль и, сдѣлавъ тысячу справокъ въ разныхъ направленіяхъ, но ни на одну минуту не слившись съ римскимъ обществомъ, онъ вернулся къ своему рабочему столу и вертящейся этажеркѣ, увѣренный въ томъ, что всѣ приготовительныя стадіи пройдены съ настоящемъ успѣхомъ. А между тѣмъ въ романѣ слаба, поверхностна и банальна не только его философія, но въ общемъ и литературная его сторона. Художественная концепція не выдерживаетъ строгой критики, архитектура романа, угловатая, грубая, поражаетъ пестротою внѣшняго стиля. Мертвые пласты чужихъ знаній давятъ въ этомъ произведеніи все живое. Сваленныя на страницы въ ихъ сыромъ, необработанномъ видѣ, знанія эти нисколько не освѣщаютъ разсказа, а какъ бы засыпаютъ его сухою пылью. Ничто не живетъ здѣсь настоящею художественною жизнью, потому что главныя событія разсказа развиваются не извнутри, потому что всѣ силы писателя уходятъ на то, чтобы собрать какъ можно больше документовъ и справокъ, а не на то, чтобы творить изъ себя, не подгоняя своихъ впечатлѣній, знаній и наблюденій ни подъ какую условную тенденцію. Какъ и въ «Лурдѣ», настоящими поэтическими достоинствами отличаются въ «Римѣ» только немногія описанія природы, отдѣльныя сцены, разныя романическія подробности второстепеннаго характера. Главная-же, философская идея романа выступаетъ въ надоѣдливомъ резонерствѣ, посреди разбросанныхъ грудъ сырого знанія, которое на его страницахъ даже не имѣетъ никакой оригинальной цѣнности, потому что оно добыто самымъ легкимъ способомъ: механическими выписками изъ тѣхъ или другихъ книгъ, лежащихъ на вертящейся этажеркѣ...

III.

Почти сейчасъ послѣ появленія, «Римъ» послужилъ предметомъ большаго литературнаго скандала. Одинъ французскій критикъ, Гастонъ Дешанъ, написалъ о немъ двѣ статьи [1]), стараясь доказать, что эрудиція Зола на этотъ разъ не отличается особенной полнотой. Даже больше того: Золя изображалъ Римъ, его нравы и пап-

[1]) „Le Temps", 1896, 17 Mai, „Les trois villes" и 24 Mai „Les fiches de m. Emile Zola".

скій дворецъ, опираясь на чужія слова, даже не обращаясь къ настоящимъ литературнымъ источникамъ предмета. Съ рабскою зависимостью онъ слѣдуетъ по стопамъ разныхъ авторовъ, не заглядывая въ сочиненія классическихъ писателей, которые собирали на мѣстахъ документы, изучали многіе годы исторію Рима во всѣхъ возможныхъ отношеніяхъ. Дешанъ подкрѣпляетъ свое обвиненіе цитатами изъ «Рима» и параллельными выписками изъ тѣхъ сочиненій, которыя, по его словамъ, лежали на рабочемъ столѣ Золя. При внимательномъ сличеніи, очень многія характерныя подробности въ «Римѣ» оказываются не больше, какъ механически сдѣланными копіями съ чужихъ оригиналовъ не всегда первоклассснаго достоинства. Иногда чужая мысль выплываетъ въ романѣ Золя въ тѣхъ-же фразахъ, въ какихъ она впервые стала извѣстна читающему міру, безъ новаго оттѣнка, даже безъ малѣйшей стилистической передѣлки. Иногда Золя съ видомъ ученаго знатока предмета дѣлаетъ очень важныя критическія замѣчанія объ отдѣльныхъ фактахъ папской политики, но при нѣкоторомъ знакомствѣ съ извѣстными историческими пособіями оказывается, что онъ при этомъ слѣпо довѣряется чужому знанію, не критикуя его, ничего къ нему не прибавляя. Такъ, напр., рисуя демократическую политику Льва XIII, Золя (устами аббата Пьера) подкрѣпляетъ свои слова ссылками на слѣдующія четыре энциклики: Immortale Dei, Libertas, Sapientiae, Rerum novarum. Именно объ этихъ-же энцикликахъ, въ томъ-же порядкѣ расположенія, говорится въ недавно напечатанномъ произведеніи «Le Vatican, les papes et la civilisation, le gouvernement central de l'Eglise, 1895». «Какое разочарованіе!—ехидно восклицаетъ Дешанъ,—для тѣхъ, которые до сихъ поръ думали, что творецъ Ругоновъ постоянно обставляетъ себя лучшими документами». Задавшись мыслью написать романъ изъ римской жизни, онъ обратился даже не къ сочиненіямъ такихъ авторитетовъ, какъ Ранке и Грегоровіусъ, а къ писателямъ новѣйшаго времени, къ сочиненію, только что напечатанному, но за то снабженному необходимыми иллюстраціями. Работать надъ текстомъ, взвѣшивать каждое слово, останавливать полетъ фантазіи, когда надо вытаскивать изъ-подъ архивной пыли никѣмъ не читаемые фоліанты, медленно подвигаться впередъ, контролируя каждое свое наблюденіе—къ чему все это! Развѣ не достаточно обратиться къ Ларуссу, къ Бэдекеру, къ компилятивной работѣ Гойо, гдѣ уже собраны необходимые историческіе «документы»?

Вотъ какія неожиданныя обвиненія посыпались на знаменитаго романиста со стороны критика, котораго онъ однажды самъ обласкалъ въ чрезмѣрно комплиментарномъ письмѣ по поводу одной его сочувственной рецензіи. Но обвиненія Дешана попали въ цѣль—и, взбѣшенный смѣлостью газетнаго критика, Золя разразился отвѣтственною полемическою статьею, написанною съ яростью оскорбленнаго въ своихъ законныхъ правахъ президента литературной республики. Приведу эту статью цѣликомъ, въ буквальномъ переводѣ:

Права романиста [1]).

Итакъ, нашелся таки господинъ, которому нужно было обвинить меня по поводу «Рима» въ плагіатѣ. Я ждалъ такого господина. Онъ былъ неизбѣженъ. Стоитъ-ли называть его! Это сама зависть и ничтожество, посредственный кропатель изъ тѣхъ, которые загораживаютъ дорогу сильнымъ, библіотечная крыса, старающаяся подкопаться подъ людей, обнаруживающихъ умственную производительность. Не одинъ—такъ другой. Имя ему—зложелательство или глупость. Предоставимъ его собственному ничтожеству. О, вредить—ради одного только удовольствія вредить, оплевать произведеніе ради удовольствія загрязнить его! Сказать себѣ: «ты знаменитъ, тебя покупаютъ, ты для меня невыносимъ, я замараю тебя, и какая была-бы дикая радость, если-бъ ты лопнулъ отъ этого!» Не имѣть даже въ сердцѣ какого-нибудь прекраснаго пристрастія, свойственнаго философу или артисту, но наброситься на книгу низкимъ, грязнымъ образомъ, какъ тать изъ-за угла, какъ гадюка бросается на льва! Сдѣлаться убійцею, выбравъ случай, подстороживъ часъ, притаившись въ углу литературнаго лѣса, выждавъ врага и всадивъ ему ножъ въ спину именно тогда, когда думаешь, что рана будетъ особенно ядовита и смертельна. Такова прекрасная роль этого господина. Къ счастью, если его желаніе было смертоносно, раны, имъ нанесенныя, могутъ дать только славу и здоровье сильнымъ. Бейте, бейте, немощные и завистливые люди! Это даетъ крѣпость нашимъ легкимъ и радость.

Господинъ весьма ученый, вышедшій, вѣроятно, изъ школы, въ которой все знаютъ, совершилъ прекрасное открытіе, что я прочелъ компиляцію о Ватиканѣ, сдѣлалъ оттуда выписки и воспользовался ими, когда писалъ «Римъ». Рѣчь идетъ объ очень объемистомъ и превосходномъ сочиненіи, выпущенномъ издателями Ферменъ-Дидо. Полное заглавіе его: «Ватиканъ, папы и цивилизація». Это коллективный трудъ, къ которому кардиналъ Бурре написалъ предисловіе, а г. Мельхіоръ де-Вогюэ—эпилогъ. Онъ заключаетъ въ себѣ, во-первыхъ, двѣ превосходныхъ работы Жоржа Гойо объ исторіи папства и о центральномъ управленіи церкви; во-вторыхъ, интересный трудъ г. АндрэПератэ о папахъ и искусствѣ и, наконецъ, нѣсколько весьма содержательныхъ страницъ г. Поля Фабра о библіотекѣ Ватикана. Эти господа—бывшіе ученики нашей римской школы, и издатель, поставившій себѣ цѣлью выпустить пре-

[1]) Le Figaro, № 158, 6 Juin 1896.

красную популярную книгу для публики, не могъ выбрать лучшихъ авторовъ. Прибавлю, что это произведеніе полно отличныхъ гравюръ, причемъ многія даже въ краскахъ, и что въ общемъ оно составляетъ прекрасную книгу для подарка—лучшую награду, какую наши лицеисты могутъ надѣяться получить за успѣхи въ наукахъ. И надо признаться,—я прочелъ съ большимъ вниманіемъ совершенное въ своемъ родѣ обозрѣніе общей исторіи папства, сдѣланное Гойо. Предполагая, что я воспользовался также страницами объ управленіи церкви того-же автора и изслѣдованіемъ г. Peратэ о папахъ и искусствѣ, этотъ господинъ ошибается: у меня былъ гораздо лучшій матеріалъ, и я сейчасъ назову его. Но несомнѣнно, что было-бы трудно найти лучшее обозрѣніе исторіи, чѣмъ то, которое сдѣлалъ Гойо, и я былъ очень счастливъ, что могъ воспользоваться его трудомъ, послѣ того, какъ перебралъ нѣсколько другихъ, не отличающихся ни такой сжатостью, ни такою полнотой. Теперь я вынужденъ лишній разъ повторить, какова метода моей работы. Впрочемъ, я расширю вопросъ. Рѣчь идетъ не обо мнѣ одномъ, а о романистѣ вообще, который претендуетъ все видѣть и обо всемъ говорить. Огромный міръ лежитъ предъ глазами. Нѣтъ такого сюжета, котораго нельзя было-бы коснуться, не романистъ долженъ заниматься исторіей, философіей, наукой, обращаться ко всѣмъ профессіямъ и вникать въ самыя разнообразныя дѣятельности. Я хочу этимъ сказать, что, согласно моей общей идеѣ о современномъ романѣ, художникъ долженъ обладать универсальными знаніями. Конечно, желая захватить цѣлое человѣчество въ серію своихъ произведеній, онъ ставитъ себѣ задачу громадную, беретъ на себя подавляющія обязанности. Но, съ другой стороны, нужно признать, что это даетъ ему нѣкоторыя права—права, признаваемыя простымъ здравымъ смысломъ и нѣсколько облегчающія его чудовищный трудъ. Это—права романиста. Я снова провозглашаю ихъ сегодня съ властною силою. Что касается меня, то я долженъ сказать, что моя метода никогда не измѣнялась, со времени перваго написаннаго мною романа. Я признаю вполнѣ законными три источника художественнаго освѣдомленія: книги, открывающія предо мною прошедшее, свидѣтели, доставляющіе мнѣ—либо въ писанныхъ документахъ, либо въ живомъ разговорѣ—матеріалъ о томъ, что они видѣли и что они знаютъ и, наконецъ, личныя непосредственныя наблюденія надъ тѣмъ, что можно видѣть, слышать и чувствовать на мѣстѣ. Приступая къ каждому новому роману, я окружаю себя цѣлою библіотекою книгъ, относящихся къ трактуемому сюжету. Я опрашиваю всѣхъ компетентныхъ людей, съ которыми могу вступить въ сношенія. Я предпринимаю путешествія, чтобы видѣть страны, людей и нравы. Если есть еще четвертый источникъ, пусть мнѣ укажутъ его,—я немедленно обращусь къ нему. Можно-ли сказать что-нибудь болѣе ясное, болѣе естественное? Можно-ли требовать, чтобы я зналъ все? Это не есть мое дѣло—дѣло романиста, и, какъ я покажу ниже, не есть моя настоящая задача. Итакъ, когда я приступаю къ какому-нибудь новому сюжету, мнѣ остается только одно—изучить его, пріобрѣсти спеціальныя знанія, необходимыя для его разработки. И еще разъ повторяю: рѣчь идетъ не о томъ, чтобы стать ученымъ, дѣлать открытія, пользуясь уже извѣстными истинами, а просто о томъ, чтобы знать ту почву, на которой возводишь новую гипотезу.

Подумалъ-ли кто-нибудь, сколько я долженъ былъ перерыть съ тѣхъ поръ, какъ написалъ первый эпизодъ изъ моихъ «Ругонъ-Маккаровъ»? И какъ можно

желать, чтобы я жилъ только самимъ собой, чтобы я не черпалъ матеріаловъ для такого построенія—во всемъ, что меня окружаетъ? Для исторической части «Карьеры Ругоновъ» я обращался къ книгѣ Тэна о трагическихъ событіяхъ, происходившихъ въ Варѣ въ декабрѣ 1851 года. Затѣмъ помню, что Жюль Ферри снабдилъ меня замѣтками, которыя были мнѣ нужны, чтобы возстановить въ «La Curée» всѣ трансформаціи Парижа барона Госмана. Максимъ дю-Канъ былъ мнѣ полезенъ для «Чрева Парижа». Но его книга была очень не полна. Я долженъ былъ самъ рыться въ бумагахъ разныхъ административныхъ учрежденій. А для «La faute de l'abbé Mouret»—какія изысканія въ сочиненіяхъ испанскихъ мистиковъ, какая непрерывная работа надъ «Церемоніаломъ деревенскихъ приходовъ», какое изученіе мессы по латинскимъ сочиненіямъ, которыя мнѣ стоило Богъ знаетъ чего добывать! Я не говорю о романѣ «Son Excellence Eugène Rougon», политическая часть котораго заставила меня, однако, проводить долгіе часы въ библіотекѣ Palais-Bourbon. Перехожу къ «L'Assomoir», для котораго книга г. Дени Пуло «Le Sublime» дала мнѣ нѣкоторыя спеціальныя знанія. Авторъ, жившій одно время съ рабочими-механиками, разсказывалъ въ своей книгѣ нѣкоторые правдивые анекдоты, воспроизводилъ типы, устанавливалъ статистику, и такъ какъ здѣсь не было никакого участія воображенія, никакого творчества, я счелъ возможнымъ взять оттуда нѣсколько фактовъ, какъ взялъ-бы ихъ изъ простой исторической реляціи. Книга содержала въ себѣ даже списокъ нѣкоторыхъ ходячихъ прозвищъ, откуда я заимствовалъ прозвище Bibi-la-Grillade и Mes-Bottes,—такъже, какъ я заимствовалъ изъ календаря собственныя имена моихъ героевъ. Смерть Купо въ припадкѣ бѣлой горячки есть текстуальное воспроизведеніе одного клиническаго наблюденія, сдѣланнаго въ Sainte-Anne. Пропустимъ также «Нана» и «Pot-Bouille»,—и, однако, какая масса справокъ всѣхъ видовъ! Пропустимъ «Au bonheur des dames», для котораго меня снабдилъ документами г. Шошаръ и администраторы Bon Marché, и перейдемъ къ «La joie de vivre», въ которомъ вся спеціальная часть о водоросляхъ и фабрикаціи брома была сообщена мнѣ ученымъ, г. Эдмономъ Перрье. Не говорю уже о подагрѣ стараго Шанто и о драматическихъ родахъ Луизы, которые мнѣ также пришлось изучать по книгамъ. Затѣмъ «Жерминаль»—цѣлый новый міръ, цѣлая техническая наука, для изученія которой я долженъ былъ собрать огромную груду спеціальныхъ трактатовъ, опрашивать массу инженеровъ. И затѣмъ, послѣ «La Terre», послѣ «Le Rêve», послѣ «La bête humaine», требовавшихъ каждый разъ спеціальныхъ изысканій, эти «Деньги»—книга, надъ которой я всего больше ломалъ голову, посреди цѣлаго хаоса документовъ, доставленныхъ биржевиками,—документовъ, до того одуряющихъ, что я до сихъ поръ не понимаю, какъ я могъ разобраться въ нихъ. Наконецъ, вотъ «La Debâcle», для котораго я долженъ былъ обслѣдовать болѣе сотни различныхъ сочиненій о войнѣ, всѣ рапорты начальниковъ частей, цѣлую библіотеку, которую я ни на минуту не оставлялъ и отдѣльные томы которой я держалъ на вертящейся этажеркѣ подлѣ моего письменнаго стола, всегда подъ рукою. И какое облегченіе, когда я могъ закончить серію романовъ «Le Docteur Pascal», для котораго мой добрый другъ, докторъ Maurice Le Fleury, составилъ по частямъ замѣчательную медицинскую концепцію сна, включенную мною въ эту книгу. Помощники—о, да! Я ихъ хотѣлъ, я ихъ искалъ, я ихъ находилъ.

Одинъ изъ моихъ вѣрнѣйшихъ и стариннѣйшихъ друзей, Францъ Журденъ, архитекторъ, даетъ мнѣ совѣты, когда мнѣ предстоитъ написать страницу, касающуюся архитектуры. Анри Сеаръ снабжалъ меня свѣдѣніями о музыкѣ. Одинъ изъ моихъ старыхъ и добрыхъ друзей, Тьебо, очень начитанный въ вопросахъ права и правонарушеній, даетъ мнѣ маленькую консультацію, когда мнѣ представляется случай говорить о какой-нибудь процедурѣ—контрактѣ, продажѣ, завѣщаніи. Но болѣе всего я злоупотреблялъ любезностью ученыхъ и медиковъ. Я никогда не касался ни одного вопроса науки, не говорилъ ни объ одной болѣзни, не взбудораживъ весь факультетъ. При этомъ, я строго держался принципа литературнаго права. Повторяю: я не ученый, я не историкъ, я—романистъ. Все, чего отъ меня могутъ желать—это, чтобы я отправлялся отъ извѣстнаго, солидно устанавливалъ почву, на которой я держусь. И вотъ именно поэтому-то я обставляю себя документами, пользуюсь неизбѣжными источниками. Моя функція начинается только за этимъ, и она состоитъ въ томъ, чтобы создавать жизнь изъ всѣхъ элементовъ, которые я беру на мѣстахъ. Вопросъ заключается только въ томъ, сумѣлъ-ли я собрать о сюжетѣ все, что витаетъ въ воздухѣ современности, сумѣлъ-ли я твердой рукой выбрать и связать въ одинъ снопъ, воспроизвести, резюмировать и возсоздать вещи и существа настолько, чтобы выразить гипотезу будущаго. Не я-ли вдохнулъ душу въ моихъ героевъ, не я-ли создалъ весь этотъ міръ, не я-ли поставилъ подъ солнечный свѣтъ существа изъ мяса и крови, которыя будутъ жить до тѣхъ поръ, пока живъ человѣкъ? Если да,—моя обязанность исполнена, и никому нѣтъ дѣла до того, гдѣ я взялъ мою глину.

Когда Флоберъ, послѣ цѣлыхъ мѣсяцевъ бѣшенныхъ поисковъ, находилъ, наконецъ, всѣ документы для своего произведенія, онъ чувствовалъ къ нимъ только величайшее презрѣніе. Я питаю къ нимъ тоже полное презрѣніе. Мои замѣтки являются для меня только камнями, которыми артистъ долженъ располагать по своему усмотрѣнію, въ тотъ часъ, когда приступитъ къ своей постройкѣ. Я безъ всякаго смущенія допускаю сознательную неточность, когда въ ней представляется необходимость, когда этого требуетъ конструкція. У меня только одна цѣль: жизнь, и я ищу истины только потому, что она рождаетъ жизнь. Несомнѣнно, что это весьма расширенное представленіе о романѣ, и я призна̀ю, что романы въ тѣсномъ смыслѣ слова—адюльтеръ, любовное приключеніе, простая живопись съ изображеніемъ заблужденій или пороковъ—не требуютъ такой жадности въ обоснованіи документами. Свои притязанія приходится оплачивать,—но это въ порядкѣ вещей. Впрочемъ, еслибы было принято указывать на источники въ романѣ, я охотно испестрилъ-бы ссылками низы моихъ страницъ. И если случается, что въ моемъ произведеніи гдѣ-нибудь сохраняется строка моего собрата, это доказываетъ только отсутствіе лицемѣрія, которое должно было-бы побуждать меня скрывать заимствованіе, что̀ было-бы такъ легко сдѣлать. Когда мастера ренессанса, великіе творцы, покрывали своимъ гигантскимъ творчествомъ цѣлыя зданія, они пользовались помощью другихъ. Они имѣли при себѣ цѣлыя полчища учениковъ, которые смѣшивали краски, исполняли приготовленную работу. И поэтому-то они были истинными мастерами.

Однако, этотъ господинъ, жертва моихъ прегрѣшеній, сумѣлъ указать одного только Гойо. Право, это немного. Я ожидалъ большаго отъ ученика

школы, въ которой все знаютъ и гдѣ нарочно притворяются иногда незнающими, стыдясь своего всезнайства. Онъ меня огорчаетъ, этотъ господинъ, потому что онъ скомпрометировалъ свои познанія. Но если ужъ на то пошло, я самъ выведу его на истинную дорогу. Вотъ нѣкоторыя изъ книгъ, которыя помогли мнѣ создать «Римъ». Прежде всего: объемистая книга «Католическій соціализмъ» г. Нитти, итальянское сочиненіе, французскій переводъ котораго появился какъ разъ въ то время, когда я принимался за работу. Это произведеніе весьма замѣчательное, весьма полное, изъ котораго я заимствовалъ почти цѣликомъ книгу моего аббата Пьера, и весьма возможно, что въ этой книгѣ найдутся обрывки французскаго перевода, потому что я не потрудился даже очистить отъ нихъ мои страницы. Я только резюмировалъ, сопоставлялъ, возсоздавалъ. Затѣмъ, по вопросу о католическомъ соціализмѣ вотъ цѣлая серія сочиненій, къ которымъ я обращался, не безъ пользы для себя: «Le Siècle de l'Eglise, conférences et discours de M-r Ireland», «Le cardinal Manning», аббата Лемира, «L'Eglise catholique et la liberté aux Etats-Unis», виконта де-Мо, «Le Pape, le catholique et la question sociale», Леона Грегуара, «Le socialisme contemporain», аббата Винтерера. Я принужденъ ограничиться приведеннымъ. На эту тему существуетъ безчисленное множество сочиненій. Но другой источникъ, къ которому я ежедневно обращался и гдѣ нашелъ истинныя сокровища свѣдѣній, это книга, написанная Феликсомъ Гримальди, заглавіе которой слѣдующее: «Les congrégations romaines, guide historique et pratique». Безъ этой книги я-бы, конечно, заблудился въ лабиринтѣ римской куріи. Я думаю, что эту книгу было-бы безполезно отыскивать въ Парижѣ, хотя она написана по-французски. Она была напечатана въ Сіеннѣ, въ 1890 году, въ типографіи Сенъ-Бернардина, и хотя авторъ самъ достопочтенный прелатъ, но конгрегація Индекса немедленно возбудила противъ него преслѣдованіе и осудила его книгу, потому что онъ разоблачилъ въ ней тайныя интриги папской администраціи, которыя должны быть ограждены отъ міра молчаніемъ и тьмой. Прибавлю, что я сильно заподозрѣваю г. Гойо въ томъ, что онъ внимательно прочелъ эту книгу прежде меня, когда писалъ свой этюдъ о центральномъ управленіи церкви, составляющій только болѣе отчетливое и болѣе изящное резюме этой книги. Мнѣ понадобился-бы цѣлый столбецъ этой газеты, чтобы только назвать произведенія о папскомъ Римѣ: «Le Conclave de Leon XIII», Рафаэля де-Сезара, полное интересныхъ подробностей, «Vita del sommo pontefice Léone XIII», Карла Марини,—превосходная работа, «Album illustrato della Vera Roma», гдѣ имѣются портреты и біографіи кардиналовъ, которые весьма пригодились мнѣ, «Diario romano per l'anno del Signore 1894», простой календарь, дающій день за днемъ описанія религіозныхъ церемоній въ четырехъ-стахъ церквахъ Рима. Не забудемъ также «Index librorum prohibitorum», изданіе 1891 года, отпечатанное въ типографіи Пропаганды, по которому я могъ изучить правила, декреты и замѣчанія, опубликованныя различными папами, запрещающія по категоріямъ разныя зловредныя книги. Упомяну еще цѣлую коллекцію латинскихъ мемуаровъ, представленныхъ въ конгрегацію совѣта по процессамъ о расторженіи брака,—мемуаровъ, которые мнѣ было очень трудно достать и которые позволили мнѣ обрисовать расторженіе церковнаго брака моей Бенедетты, не прибѣгая ни къ какимъ измышленіямъ. Теперь нужно было-бы перечислять столько-же произведеній, касаю-

щихся античнаго Рима. Но допустимъ, что я читалъ по преимуществу весьма изысканные этюды Гастона Буассье,—и я чувствую, насколько это признаніе убійственно для меня, потому что оно лишній разъ показываетъ низменное искательство въ моемъ стремленіи проникнуть въ Академію. Затѣмъ слѣдуетъ серія томовъ объ итальянскомъ Римѣ, объ Италіи временъ Кавура, Гарибальди и Виктора-Эммануила: «L'Italie telle qu'elle est», Ксавье Мерлино, «Gli avvenimenti di Sicilia», Наполеона Колайяни, «Rome près 1870», Феликса Грималъди, «La Société de Rome», графа Поля Васили, и столько же другихъ. Затѣмъ—книги, столь содержательныя и столь остроумныя, нашего собрата Анри де-Гу, разсказы всѣхъ видовъ, простыя журнальныя статьи, чтобы не забыть при этомъ маленькую брошюру г. Робинэ де-Клери: «Les Crimes d'empoisonnement», которая послужила мнѣ для моего эпизода съ отравленными фигами. Вотъ, я думаю, цѣлая задача для этого господина, если онъ хочетъ заняться сличеніями. И сколько еще другихъ сочиненій. А это все только документы, извлеченные изъ книгъ, потому что, если-бы мы коснулись документовъ, доставленныхъ очевидцами, которые я назвалъ-бы устными документами, мы никогда не кончили-бы. Такъ въ третье посѣщеніе Ватикана я былъ удостоенъ сопровожденія нашего извѣстнаго художника Гебера и г. Бернабея, директора раскопокъ, которому угодно было дать мнѣ весьма полезныя объясненія. Точно также Сикстинскую капеллу, ложи Рафаэля и античный музей я посѣтилъ въ сопровожденіи г. Гебера. Но я останавливаюсь. Было-бы, конечно, нескромно называть министровъ, которые такъ любезно предоставили себя къ моимъ услугамъ, начальниковъ всѣхъ видовъ, которые захотѣли давать мнѣ личныя объясненія при посѣщеніи салоновъ Рима, куда я былъ допущенъ,—говорить обо всемъ этомъ доброжелательствѣ, которое дало мнѣ возможность въ пять недѣль изступленнаго труда совершить самыя широкія изысканія.

Случилось, однажды, что одинъ изъ моихъ друзей назвалъ меня акулой. Я долго недоумѣвалъ, принять-ли это за оскорбленіе или за комплиментъ. Итакъ,—акула, которая слѣдуетъ за кораблемъ и все пожираетъ. Что-жъ? Акула—въ сущности это лестно. Да, да, я горжусь этимъ, я хочу быть акулой—акулой, которая пожираетъ свою эпоху. Это мое право, и если я, дѣйствительно, таковъ, это будетъ моей славой. Великій творецъ не имѣетъ другого назначенія, какъ проглотить свой вѣкъ, чтобы затѣмъ воспроизвести его и дать ему новую жизнь. Въ самомъ дѣлѣ, когда этотъ господинъ направляетъ противъ меня обвиненіе въ плагіатѣ, могу-ли я не пожимать плечами? Я отдалъ уже болѣе 30 лѣтъ моей жизни творчеству, и дѣти, изошедшія изъ меня, всѣ налицо,—ихъ болѣе тысячи. И страницы, и страницы, цѣлый міръ людей и фактовъ. Развѣ я не доказалъ въ достаточной степени моей производительности въ созиданіи людей? Не достаточно-ли обширна моя семья, чтобы меня разбиралъ смѣхъ, когда я слышу обвиненіе въ томъ, что я ворую дѣтей у другихъ? Полноте, полноте, маленькій господинъ! Вы можете говорить, что я до всего жаденъ и что я все пожираю, но вы никогда никого не заставите вѣрить, что эта туча дѣтей принадлежитъ не мнѣ!

Эмиль Золя.

IV.

На этотъ грозный полемическій отвѣтъ Гастонъ Дешанъ возразилъ небольшою газетною замѣткою, написанною съ литературнымъ достоинствомъ. «Если-бы я оскорбилъ Золя,—говоритъ Дешанъ,—онъ, навѣрно, отнесся-бы ко мнѣ съ нѣкоторымъ философскимъ спокойствіемъ. Я считалъ моимъ долгомъ ссылаться только на неопровержимые факты, и не моя вина, что Золя огорчился». Въ самомъ дѣлѣ, гнѣвъ романиста достигаетъ здѣсь, какъ мы видѣли, крайняго предѣла. Выкладывая доказательства своей многосторонней начитанности, онъ при этомъ, быть можетъ, незамѣтно для самого себя, впадаетъ въ идолопоклонство передъ собственнымъ талантомъ и литературною образованностью. Съ «властною силою» онъ даетъ понять, что начертанная имъ программа творчества не терпитъ никакихъ измѣненій и возраженій. Какъ нѣкій полубогъ, онъ съ презрѣніемъ выслушалъ придирчивыя замѣчанія малосильнаго критика и затѣмъ далъ ему грозный отпоръ. Скептически настроенные люди усомнились въ обширности его ученой эрудиціи, и Золя съ полемическимъ блескомъ, взбудораживъ вниманіе цѣлаго міра читателей, убѣдительно доказалъ, что на его вертящейся этажеркѣ лежали десятки книгъ, когда онъ писалъ свой романъ—послѣ пяти недѣль изступленнаго труда и самыхъ широкихъ изысканій въ столицѣ Италіи. Съ такою горячностью защищается знаменитый французскій писатель противъ невинныхъ замѣчаній газетнаго критика. Гастонъ Дешанъ не возбудилъ никакихъ теоретическихъ вопросовъ, но Золя, какъ опытный боецъ, хорошо понимаетъ, что всякаго противника легче всего привести въ замѣшательство внезапнымъ, смѣлымъ заявленіемъ какихъ нибудь важныхъ литературныхъ принциповъ, которые непремѣнно должны быть приняты во вниманіе при оцѣнкѣ настоящаго случая. Но я оставлю безъ разсмотрѣнія книжную начитанность Золя и сосредоточусь на идейной сторонѣ этого страннаго манифеста. Не подлежитъ сомнѣнію, что Золя не совершилъ никакого плагіата, что произведеніе его, слабое въ художественномъ отношеніи, растянутое при помощи сырыхъ матеріаловъ, серьезно не возбуждаетъ ни въ комъ вопроса о литературной собственности. Какова-бы ни была примитивность научныхъ пріемовъ Золя въ пользованіи обнародованными документами, доходящая до механическихъ перепечатокъ чужихъ фразъ и даже

цѣлыхъ историческихъ разсужденій, нельзя не видѣть, что все существенное въ его новомъ романѣ—фигуры, любовная концепція, художественныя описанія, тенденція—носитъ на себѣ яркую печать его литературной индивидуальности. Его философія тутъ вся налицо. При нѣкоторомъ знакомствѣ съ его огромною литературною дѣятельностью, трудно смѣшать Золя съ кѣмъ-нибудь изъ новѣйшихъ французскихъ писателей. Умъ его имѣетъ свои типическіе признаки, которые выступаютъ даже въ самыхъ слабыхъ его произведеніяхъ съ необычайною ясностью. Этотъ ровный, твердый стиль, часто грубо неряшливый, но мѣстами полный стихійнаго краснорѣчія и поэзіи, составляетъ неотъемлемую принадлежность всѣхъ его романовъ. А холодная мысль, неизмѣнно влекущаяся ко всему житейскому, истинно сильная только въ связи съ впечатлѣніями соціальнаго характера, сквозитъ въ каждой написанной имъ строкѣ, часто заставляя забывать объ интересахъ высшаго идеалистическаго порядка. Нельзя смѣшать Золя ни съ кѣмъ, въ особенности теперь, потому что онъ одинъ, при огромномъ талантѣ, съ необычайнымъ упорствомъ продолжаетъ идти впередъ въ старомъ реалистическомъ теченіи, которое уже не охватываетъ всей современной жизни съ ея психологическими запросами. Не уступая вѣку, онъ продолжаетъ свою литературную пропаганду съ прежнею смѣлостью. Никакого компромисса, ни малѣйшей измѣны натуралистическимъ преданіямъ, потому что нѣтъ иной философіи, пригодной для жизни, кромѣ позитивизма! Этимъ идейнымъ упорствомъ проникнуты его два послѣднихъ романа, и только сдѣлавшись полубогомъ въ собственныхъ глазахъ, Золя могъ съ удовлетвореніемъ отойти отъ рабочаго стола, когда уже были дописаны послѣднія страницы «Рима». Не понять, что романъ этотъ плохъ въ художественномъ отношеніи, не имѣть въ себѣ настолько самокритики, чтобы не видѣть его огромныхъ недостатковъ, дойти до такого комическаго самообожанія, чтобы похваляться предъ публикою вертящеюся этажеркою, прочитанными книгами, отъ которыхъ разбухло все его произведеніе — вотъ что значитъ быть не господиномъ, а рабомъ своихъ словъ, своихъ манифестовъ, своей умственной инертности. Только сдѣлавшись полубогомъ въ своихъ собственныхъ глазахъ, можно думать, что фразы, мертвыя въ чужихъ произведеніяхъ, оживутъ новою, свѣтлою жизнью, если будутъ механически перепечатаны въ собственномъ романѣ. Дойти въ полемическомъ увлеченіи до того, чтобы начать раскладывать *всѣ* элементы, изъ которыхъ

составился его новый романъ, —какъ будто рѣчь идетъ не объ органическомъ, художественномъ явленіи, а о какомъ-нибудь фабричномъ издѣліи. Показывать лѣса, глину, сырые матеріалы и затѣмъ съ паѳосомъ говорить: вотъ изъ чего я создаю,—какъ будто литературное творчество то-же самое, что механическая работа мертвой машины.

Но обратимся къ разсужденіямъ манифеста, выраженнымъ съ такою «властною силою». Золя указываетъ на три источника художественнаго освѣдомленія: книги, свидѣтели и личныя непосредственныя наблюденія. Никакого другого источника онъ не знаетъ—и по ехидству, съ которымъ онъ взываетъ о помощи, можно думать, что на этотъ разъ незнаніе его полное, искреннее, слѣпое и въ слѣпотѣ своей самоувѣренное. Если уложить на вертящуюся этажерку главныя компилятивныя сочиненія по извѣстному вопросу, если взбудоражить при этомъ цѣлый факультетъ и затѣмъ получить необходимыя личныя впечатлѣнія на мѣстѣ, опытный романистъ можетъ безбоязненно приступить къ своей писательской работѣ. Три источника художественнаго освѣдомленія исчерпаны, а четвертаго нѣтъ. Для изображенія религіознаго экстаза, какъ въ «Лурдѣ», достаточно собрать существующія печатныя свѣдѣнія о Лурдской пастушкѣ Бернадеттѣ, опросить нѣкоторыхъ очевидцевъ лурдскихъ чудесъ, затѣмъ съѣздить въ Лурдъ, — и все необходимое сдѣлано, чтобы написать романъ въ старомъ духѣ, но съ новыми жизненными документами. Три источника художественнаго освѣдомленія исчерпаны, а четвертаго нѣтъ. Если для продолженія идейной картины «Лурда» понадобилось представить тайныя пружины католической церковности, которая органически слилась съ Римомъ въ сложномъ развитіи его культурныхъ и нравственныхъ силъ, достаточно положить на вертящуюся этажерку пять-шесть сочиненій общеисторическаго характера, изъ тѣхъ, которыми одаряютъ лицеистовъ за успѣхи въ наукахъ, нѣсколько разъ побывать въ Сикстинской капеллѣ, взойти на Пинчіо, побродить съ гидомъ внутри и около Колизея, прослушать одну торжественную мессу въ базиликѣ святого Петра — и дѣло готово. Три источника художественнаго освѣдомленія исчерпаны, а четвертаго нѣтъ. Вотъ какъ пишутся романы въ реалистическомъ направленіи. Но я осмѣлюсь сказать, что Золя грубо заблуждается, что, перечисляя источники своей собственной литературной производительности, онъ при этомъ не указалъ на самый главный.

Издавая манифестъ о правахъ романиста, онъ не обмолвился ни однимъ словомъ о томъ, что составляетъ настоящее преимущество художника передъ компиляторомъ, который ничего не создаетъ и потому ограничиваетъ свою работу собиранiемъ и накопленiемъ книгъ для необходимыхъ перепечатокъ чужихъ мыслей въ добросовѣстныхъ кавычкахъ или въ изложенiи собственными словами. О *творческомъ* актѣ въ этомъ манифестѣ Золя ничего не сказалъ, хотя не подлежитъ сомнѣнiю, что именно творчество ставитъ передъ художникомъ совершенно особыя задачи. Объявляя неприкосновенными права романиста, Золя ограничивается самыми общими, ничего не говорящими разсужденiями, потому что нельзя считать типическимъ дѣломъ одного только художника вникать во всѣ профессiи, собирать отовсюду знанiя, все изучать, все видѣть и понимать. Истинный художникъ изображаетъ не внѣшнюю, а внутреннюю жизнь людей,—то, что не можетъ быть разсказано ни въ одной исторической компиляцiи, не можетъ быть засвидѣтельствовано никакимъ очевидцемъ, ни собственными наблюденiями на мѣстѣ. Свидѣтели, книги, внѣшнiя впечатлѣнiя необходимы только, какъ толчки, возбуждающiе самостоятельную работу творческаго духа. Садясь за столъ, художникъ не имѣетъ предъ собою никакого иного матерiала, кромѣ собственной души, съ пережитыми ощущенiями, съ ея глубокой потребностью увидѣть мiръ въ свѣтѣ вѣчной, внутренно сознаваемой правды. Сколько-бы ни было источниковъ художественнаго освѣдомленiя, искусство создается только органически, безъ помощи цитатъ и компиляцiй, талантомъ, а не механическимъ собиранiемъ безжизненныхъ внѣшнихъ документовъ. Книги нужны художнику не сами по себѣ, и принимаясь за работу, онъ долженъ совершенно выкинуть изъ головы всякую мысль о «документахъ», потому что теперь его задача заключается только въ томъ, чтобы отчетливо увидѣть зрѣнiемъ души предметы окружающаго мiра. Именно такимъ образомъ увидѣть явленiя жизни—въ этомъ весь талантъ художника, и Золя, въ минуты творческаго подъема, не разъ показывалъ рѣдкую силу поэтическаго созерцанiя въ самой высокой степени ея развитiя. Но въ «Римѣ» и «Лурдѣ» этотъ талантъ измѣнилъ ему передъ задачею, которая оказалась несродною его натурѣ, и вотъ почему чужiя книги, опросъ очевидцевъ, даже изступленный трудъ писателя на мѣстахъ происшествiй оказались безсильными создать нѣчто живое, глубокое, создать истинно художественное произведенiе. Что узнаемъ мы въ «Римѣ» о

дѣйствіяхъ папскаго правительства, о политической и общественной жизни Италіи? Коснулся-ли художникъ какой-нибудь новой стороны соціальнаго быта? Ничего подобнаго: старыя, какъ міръ, истины, извлеченныя изъ общедоступныхъ сочиненій, передаются въ этомъ романѣ безъ малѣйшихъ передѣлокъ, не расширяя кругозора читателей. Все—на прежнихъ мѣстахъ, и сама жизнь, описанная художникомъ, кажется намъ застывшимъ прудомъ,—плохо надуманною картиною, которая создана безъ участія свободнаго поэтическаго воображенія. По книгамъ нельзя писать романовъ, потому что настоящія книги сами создаются при помощи живыхъ впечатлѣній и наблюденій, переработанныхъ личнымъ пониманіемъ. Талантливый художникъ ищетъ универсальныхъ знаній, опрашиваетъ свидѣтелей, вникаетъ въ науку только для того, чтобы сдѣлать острымъ и чистымъ свое собственное воспріятіе міра, въ чемъ именно и заключается его главная задача. Уловивъ явленія жизни въ ихъ дѣйствительномъ состояніи, онъ этимъ добываетъ тѣ документы, которые необходимы для его творческой работы и которыхъ онъ не найдетъ ни въ какомъ чужомъ произведеніи. Истинный художникъ долженъ быть духовидцемъ—человѣкомъ, который *духомъ* видитъ предметы, постигаетъ ихъ сущность, созерцаетъ ихъ разнообразныя отношенія между собой, чувствуетъ ихъ высшій смыслъ, ихъ красоту. Такими настоящими художниками были тѣ великіе мастера ренессанса, на которыхъ ссылается Золя, — въ данномъ случаѣ безъ малѣйшаго личнаго права. Они расширяли свои знанія въ разнообразныхъ направленіяхъ, изучали литературу древнихъ и новыхъ эпохъ, сами дѣлали открытія въ области положительной науки. Микель-Анджело былъ однимъ изъ образованнѣйшихъ людей своей эпохи, Рафаэль жадно ловилъ все то, что могло оплодотворить его творческій геній, и до сихъ поръ еще нѣтъ человѣка, который могъ-бы измѣрить научный горизонтъ Леонардо-да-Винчи. Но, пріобрѣтая обширныя знанія, никто изъ нихъ не слѣдовалъ въ своей художественной работѣ *за* книгою, съ рабскою зависимостью отъ каждаго ея слова, никто изъ нихъ не вдохновлялся книгою, какъ это дѣлаетъ Золя. При огромной образованности, эти люди переносили на свои полотна цѣлый міръ личныхъ наблюденій и впечатлѣній, новое пониманіе жизни. Но мертвящей книжкой учености въ ихъ произведеніяхъ нѣтъ и слѣда, и не въ ней, конечно, отличительная черта эпохи, которая въ своемъ искусствѣ хотѣла вернуться къ неумираю-

щему источнику всякаго поэтическаго творчества. Ихъ величіе заключается не въ томъ, что они имѣли цѣлыя полчища учениковъ, которые исполняли приготовительную работу, а только въ томъ, что они открывали новыя краски, новыя черты въ томъ самомъ мірѣ, который лежитъ передъ глазами всѣхъ, однообразный и однотонный при грубомъ воспріятіи, разнообразный, загадочный и тревожный при воспріятіи, артистическомъ. Въ этомъ именно заключается геній не только Леонардо-да-Винчи, но и такого творца, какъ Боттичелли, о которомъ Золя отзывается презрительно, какъ человѣкъ, потерявшій чуткость къ новымъ вѣяніямъ исторической эволюціи. «Помощники — о, да! Я ихъ хотѣлъ, я ихъ искалъ, я ихъ находилъ!» — гордо восклицаетъ Золя и тутъ-же дѣлаетъ неосторожную ссылку на великихъ творцовъ ренессанса, увѣренный въ томъ, что между нимъ и ими возможна въ данномъ случаѣ параллель. Но бѣда именно въ томъ, что, въ противоположность художникамъ эпохи Возрожденія, Золя слѣдуетъ въ своей работѣ *за* учениками, не давая имъ ничего отъ себя. Леонардо-да-Винчи направлялъ науку своего времени, дѣлалъ въ нее цѣнные вклады, опережалъ профессіональныхъ работниковъ точнаго знанія, а Золя при каждомъ научномъ вопросѣ оказывается безсильнымъ сказать свое слово, прибавить хотя самую тонкую черту къ тому, что сдѣлано до него образованными людьми прошедшихъ эпохъ. Архитекторъ Журденъ даетъ ему совѣты, когда ему предстоитъ написать *одну* страницу, касающуюся строительнаго искусства,— самъ онъ не написалъ-бы этой страницы. Анри Сеаръ снабжаетъ его свѣдѣніями о музыкѣ,—о музыкѣ, которую онъ, какъ художникъ, долженъ былъ-бы понимать и знать лучше и глубже всякаго «спеціалиста!» Когда ему представляется случай говорить о юридическихъ отношеніяхъ, существующихъ въ обществѣ, его добрый другъ Тьебо даетъ ему маленькую консультацію—въ юридическихъ вопросахъ, которые Золя до тонкости долженъ былъ-бы изучить, при его ярко выраженныхъ гражданственныхъ симпатіяхъ и буржуазномъ либерализмѣ съ новомоднымъ демократическимъ оттѣнкомъ. Онъ никогда не касался *ни одного* вопроса науки, не говорилъ ни объ *одной* болѣзни, не взбудораживъ цѣлый факультетъ—не касался ни *одного* вопроса науки, хотя для человѣка, который желалъ-бы прослыть творцомъ экспериментальнаго романа, самое широкое научное образованіе является крайнею необходимостью. Вотъ каково отношеніе между Золя и его учениками. Не одаренный на-

учнымъ талантомъ и даже не обладая широкими знаніями, онъ жадно собираетъ свѣдѣнія и матеріалы въ чужихъ книгахъ, повидимому, убѣжденный, что такъ-же поступали великіе мастера ренессанса. На его вертящейся этажеркѣ можно найти разные новѣйшіе трактаты по соціальнымъ, политическимъ и культурнымъ вопросамъ, и этого совершенно достаточно для романиста, который хочетъ держать передъ собой открытымъ весь научный горизонтъ эпохи. Вотъ его право, которое онъ провозглашаетъ съ «властною силой»,— право на просвѣщенное невѣжество, на рабскую зависимость отъ послѣдней напечатанной книги, отъ перваго попавшагося ученаго компилятора, который дастъ ему консультацію въ случаѣ необходимости. Вотъ единственный смыслъ его новаго манифеста, который останется въ литературной дѣятельности Золя, какъ яркое выраженіе гордыхъ философскихъ притязаній, не выдержавшихъ критическаго испытанія предъ безпристрастнымъ судомъ новой умственной эпохи.

1896. Сентябрь.

А. В. Кольцовъ.

I.

Кольцовъ былъ некрасивъ собой, небольшого роста, сутуловатый, бѣлокурый, широкоплечій. Онъ носилъ длинный сюртукъ и сапоги съ высокими голенищами. Остриженъ онъ былъ въ кружокъ, какъ стриглись въ то время мѣщане и купцы низшаго разряда. Его некрасивое, изжелта-блѣдное лицо, съ выраженіемъ флегматичности и сосредоточенности, мгновенно преображалось и становилось привлекательнымъ, когда широко раскрывались его большіе глаза, когда въ нихъ вспыхивали искры страсти и таланта. Въ такія минуты исчезала его природная угрюмость, и онъ становился живымъ, веселымъ, говорливымъ. Сосредоточенный, замкнутый, скрытный, Кольцовъ не принадлежалъ къ натурамъ прямодушнымъ. Онъ былъ точно кремень, говорилъ Катковъ, онъ не позволялъ себѣ нѣжничать и сентиментальничать. Только иногда, въ завѣтныя минуты, распахивалась его душа,—и тогда его выразительные глаза, въ которыхъ обыкновенно свѣтились хитрость и лукавство, озарялись какимъ-то особеннымъ поэтическимъ блескомъ.

Де-Пуле въ своей книгѣ «Алексѣй Васильевичъ Кольцовъ» сообщаетъ много очень любопытныхъ свѣденій, рисующихъ жизнь поэта, ростъ его таланта, своеобразныя условія, среди которыхъ обнаружилось литературное призваніе этого замѣчательнаго человѣка. Отецъ Кольцова велъ довольно сложныя коммерческія дѣла. Онъ дѣлалъ посѣвы хлѣбовъ, скупалъ рощи на срубъ, торговалъ дровами. Но какъ ни разнообразны были эти дѣла, они всѣ имѣли прямое отношеніе къ его главному дѣлу — прасольству. Въ каче-

ствѣ прасола, онъ скупалъ скотъ мелкій и крупный по ближайшимъ селеніямъ и по мѣстамъ отдаленнымъ, въ уѣздахъ, гдѣ еще не были распаханы степныя пространства. «Въ занятіяхъ и въ образѣ жизни прасола, говоритъ де-Пуле, было много увлекательнаго, много казацкаго, удалаго». Прасолъ прежде всего ловкій наѣздникъ. Онъ вѣчно на лошади, на лихомъ донскомъ конѣ, который смѣло перепрыгиваетъ черезъ овраги, плетни и несется вихремъ въ степяхъ. Онъ такой-же джигитъ, какъ казакъ. Онъ хватаетъ на скаку рукою землю и бросаетъ ею въ деревенскихъ красавицъ. Онъ и одѣтъ по-казацки — въ черкескѣ, въ широкихъ шароварахъ, съ барашковой шапкой на головѣ. У него походка и фигура казацкія: сутуловатый, онъ ходитъ увальнемъ съ перевалкой и какъ-бы съ вывернутыми ногами. Въ деревнѣ, гдѣ останавливается прасолъ, наступаетъ настоящій веселый праздникъ — гульба, пѣсни, пляски, хороводы, и нерѣдко случается, что деревенскія забавы оканчиваются шумнымъ и не очень скромнымъ разгуломъ. Лѣтомъ, во время нагула скота по полямъ и степямъ, истый прасолъ находится всегда если не въ восторженномъ, то въ возбужденномъ, пріятномъ состояніи. Особенно во время отдыха днемъ и ночью. Ни съ чѣмъ нельзя сравнить той чудной картины, какую представляетъ степь предъ утренней зарею: покоющееся стадо вдругъ издаетъ отрывистый и глубокій вздохъ, синѣетъ темное небо, туманится безконечная даль...

Кольцовъ былъ прежде всего прасолъ. Это доказываетъ, говоритъ де-Пуле, самая его фигура, его походка, его сутуловатость, которую онъ могъ нажить скорѣе отъ постоянной верховой ѣзды, нежели отъ паденія и ушиба спинного хребта. Это еще болѣе доказывается тѣмъ, что въ степи, въ полѣ, Кольцовъ дѣлался неузнаваемъ. Среди народа, между крестьянами, онъ былъ всегда свой человѣкъ, веселый парень, «купчикъ-душа.» Онъ очень любилъ животныхъ, рогатый скотъ и серьезно вѣрилъ, что на благосостояніе стада вліяетъ личность прасола, его добрый или дурной глазъ. Въ веселый часъ, передъ пріятелями-литераторами, Кольцовъ не прочь былъ даже порисоваться своимъ положеніемъ въ качествѣ бойкаго торговца, «кулака-шибая», надувающаго крещеный людъ по деревенскимъ базарамъ. Онъ любилъ, говоритъ Катковъ, пощеголять своей практичностью и не безъ маленькой аффектаціи разсказывалъ о разныхъ прасольскихъ своихъ продѣлкахъ, о своемъ искусствѣ надуть неопытнаго покупщика, продать дороже, купить дешевле.

— Скажите, Алексѣй Васильевичъ, — прервалъ его однажды кто-то посреди такихъ разсказовъ. — Неужели вы бы и насъ надули?

— И васъ-бы надулъ. Ей Богу, надулъ-бы! Послѣднимъ готовъ подѣлиться съ вами, а на торгу не далъ-бы спуску, не удержался-бы. Лучше послѣ отдалъ-бы вамъ вдвое, а тутъ надулъ-бы...

Эти немногія черточки создаютъ цѣльный образъ. Тутъ почти всѣ элементы народнаго творчества Кольцова: степь, поля, лѣсъ, казацкая удаль, деревенскія красавицы, бойкій умъ съ оттѣнкомъ скрытаго лукавства. Замкнутый, подчасъ угрюмый, Кольцовъ раскрывался предъ всякимъ лучомъ свѣта,—когда природа или живое слово задѣвали его душу сколько-нибудь чувствительно. Тогда онъ распахивался весь. Гнетущая тоска, разгоняемая голосами деревенскаго веселья, тягота неволи, быстрая рѣшимость, тряхнувъ кудрями и свиснувъ нагайкой въ воздухѣ, пролетѣть необъятныя пространства, чтобы на чужой сторонѣ успокоить расходившееся чувство— все это лежало въ тѣхъ условіяхъ своеобразнаго, характернаго быта, которыя Кольцовъ воспѣлъ въ такихъ звонкихъ стихахъ, обрисовалъ такими волнующими душу красками. Своимъ величіемъ, своимъ просторомъ, своимъ безмолвіемъ природа возбуждаетъ въ чуткомъ человѣкѣ какую-то религіозную тревогу, — широкій нравственный порывъ, могучее желаніе правды и воли. Поднимается гордый разумъ, является смѣлость для борьбы. Чѣмъ ярче внѣшняя картина, чѣмъ шире эффектъ земли и неба, тѣмъ вѣрнѣе, въ натурѣ съ задатками ума и таланта, исходъ глубокихъ внутреннихъ настроеній. Въ этой обстановкѣ геній раскрывается естественно, овладѣвая самимъ собою, своими впечатлѣніями и, такъ сказать, утверждаясь безповоротно въ поэтическомъ чувствѣ благоговѣнія передъ однѣми только разумными силами.

Такъ на почвѣ деревенскаго быта, среди безбрежныхъ полей и лѣсовъ, подъ безконечнымъ небеснымъ просторомъ слагаются первые аккорды возвышеннаго идеализма. Въ удаломъ человѣкѣ, который только что быстро несся верхомъ, наклонившись къ лукѣ, съ глазами, устремленными въ мглистую даль, просыпается тревога, какое-то неукротимое желаніе побѣды надъ физическими препятствіями, желаніе затоптать ногами всякое сопротивленіе своей силѣ, своей волѣ. Всколыхнувшееся чувство стремится вырваться наружу, и весь окружающій міръ вдругъ превращается въ рядъ поэтическихъ символовъ, какихъ-то таинственныхъ намековъ, облекаю-

щихся то въ звуки, то въ пластическія формы, то въ краски и переливы свѣта и тѣней.

Въ первыхъ проблескахъ идеализма поэтическій мистицизмъ играетъ очень видную роль. Духовное сознаніе, еще не достигшее высшаго просвѣтлѣнія, прорывающееся отдѣльными яркими лучами, наполняетъ умъ и воображеніе аллегоріями, которыя одушевляютъ все лежащее внѣ человѣка. Встревоженный духъ слышитъ отголосокъ своихъ внутреннихъ страданій въ рокотаніи грома, въ ослѣпительномъ сверканіи молній, въ шумѣ лѣса, объятаго непогодой, въ завываньяхъ вѣтра. Онъ улавливаетъ сочувствіе своимъ радостнымъ настроеніямъ въ плескѣ волны, облитой солнечнымъ свѣтомъ, въ весеннемъ пѣніи птицъ, въ шелестѣ листьевъ. Все дышитъ, все живетъ какой-то сказочной жизнью передъ глазами человѣка, въ которомъ духовное начало только что пробилось сквозь туманъ чувственнаго миража. Въ первомъ трепетѣ пробужденія, внезапнаго пробужденія посреди темной ночи, когда стушовываются истинныя очертанія предметовъ, все окружающее облекается въ странныя, фантастическія формы. Міръ наполняется образами, близкими душѣ, и сердце впервые оживаетъ для сладкихъ звуковъ и молитвъ.

Первое пробужденіе идеализма, по необходимости, принимаетъ, не находя нужныхъ словъ и формъ рѣчи, различныя звуковыя выраженія. Въ пѣсню переливаются чувство, взволнованное внутренней борьбой, всѣ ощущенія тревоги и радости, всѣ настроенія души. Музыка—«общій идеальный языкъ природы», говорилъ Серебрянскій, другъ и наставникъ Кольцова. Ея аккорды перенесены въ аккорды міра. Человѣкъ «собралъ тоны», разсѣянные въ безпредѣльномъ пространствѣ, и приблизилъ ихъ къ своему уху, одушевилъ ихъ жизнью своего сердца и фантазіи. Одинокое глубокое чувство тягостно, невыносимо. Дайте ему слово, дайте голосъ, дайте инструментъ. Въ звукахъ мы слышимъ преимущественно исторію человѣческаго сердца. Звуки пріятной мелодіи, звуки торжества, ужаса, унынія и тоски—все это повтореніе того, что создаетъ явленіе человѣческой улыбки, свѣтлаго взора, кипѣнія страстей. «Человѣческій голосъ, соглашая текстъ пѣсни съ звономъ инструмента, есть самый внятный и плѣнительный представитель того тѣснаго союза, который находится между жизнью звуковъ и жизнью нашего сердца, между душою всякаго музыкальнаго созданія и духомъ каждаго, внемлющаго ему безъ равнодушія... Музыка—мятежная душа наша.

Душѣ, приласканной звуками, снятся всѣ сладчайшіе сны дѣйствительнаго и возможнаго, снится вся драма жизни въ ея идеалѣ». Лучше, проникновеннѣе нельзя было выразить все великое значеніе музыкальной пѣсни. Душѣ, приласканной гармоническими звуками, снится вся драма жизни въ ея идеалѣ. Неясный, но сладкій шопотъ внутренняго голоса, грезы возможнаго выливаются изъ души въ звукахъ пѣсни, полной страсти и вдохновенія. Вотъ почему пѣсня составляетъ какъ-бы естественную форму наиболѣе возвышенной народной рѣчи. Въ ней народъ передаетъ наиболѣе нѣжные, наиболѣе тонкіе оттѣнки своего скрытаго міросозерцанія. Въ ней слышатся именно тѣ звуки, которые сорвались съ затаенныхъ струнъ сердца. Поэтъ съ талантомъ Шелли или Гёте найдетъ болѣе отчетливое выраженіе, болѣе возвышенный поэтическій образъ для той человѣческой мечты, которая въ простомъ народѣ только мерцаетъ то вспыхивающимъ, то потухающимъ огонькомъ. Но народъ не знаетъ лучшаго выраженія, и по огромнымъ пространствамъ Россіи задушевнѣйшее народное мечтаніе разливается безчисленными, разнообразными пѣснями. «Какую оперу можно составить изъ русскихъ національныхъ мотивовъ! восклицаетъ Гоголь. Наша Украйна звенитъ пѣснями. По Волгѣ отъ верховья до моря, на всей вереницѣ влекущихся барокъ, заливаются бурлацкія пѣсни. Подъ пѣсни рубятся изъ сосновыхъ бревенъ избы по всей Руси. Подъ пѣсни мечутся изъ рукъ въ руки кирпичи и выростаютъ города. Подъ пѣсни бабъ пеленается, женится и хоронится русскій человѣкъ. Дорожный людъ летитъ подъ пѣсни ямщиковъ. Безбородый, смуглый, съ смолистыми усами казакъ, заряжая пищаль, поетъ старинную пѣсню. Русскій промышленникъ на плывущей льдинѣ бьетъ острогой кита, затягивая пѣсню...»

Кольцовъ говорилъ о себѣ: «какой я литераторъ! я прасолъ, пѣсенникъ». Онъ любилъ пѣсню до самозабвенія. Музыка приводила его въ восторгъ. «Однажды въ Москвѣ, въ концертѣ, слушая игру Серве, Кольцовъ дрожалъ, какъ въ лихорадкѣ», разсказываетъ де-Пуле. Тотчасъ послѣ концерта онъ выбѣжалъ въ другую залу и тамъ экспромтомъ написалъ стихотвореніе подъ названіемъ «Міръ музыки»:

Въ стройныхъ звукахъ льются пѣсни
Гармонической волной,
По душѣ волшебной ходятъ
И проходятъ съ быстротой!

Полечу я вслѣдъ за ними,
Погружуся въ нихъ душой,
Въ очарованномъ забвеньи
Позабуду міръ земной!
Сколько звуковъ, сколько пѣсенъ
Раздалося вновь во мнѣ!
Сколько образовъ чудесныхъ
Оживилось въ вышинѣ!...

II.

Бѣлинскій раздѣляетъ стихотворенія Кольцова на три разряда: къ первому относятся тѣ стихотворенія, которыя принадлежатъ къ раннимъ опытамъ поэта и которыя имѣютъ, въ большинствѣ случаевъ, характеръ подражательный. Въ нихъ проглядываетъ уже крупный талантъ, но не во всемъ его объемѣ. Ко второму разряду относятся народныя пѣсни Кольцова, въ которыхъ его талантъ выразился во всей полнотѣ и силѣ. «Эти русскія пѣсни, говоритъ Бѣлинскій, могъ создать только русскій человѣкъ, сынъ народа въ такомъ смыслѣ, въ какомъ и самъ Пушкинъ не былъ и не могъ быть русскимъ человѣкомъ». «Несмотря на всю объективность своего генія, Пушкинъ не могъ бы написать ни одной пѣсни въ родѣ Кольцова»—не по недостатку таланта, а потому, что поэтическій міръ Кольцова «былъ слишкомъ тѣсенъ и малъ и могъ входить только, какъ элементъ, въ огромный, необъятный міръ Пушкинской поэзіи». Кольцовъ родился для поэзіи, которую онъ создалъ. Онъ всею душою, всѣмъ сердцемъ, кровью любилъ русскую природу и все то хорошее и прекрасное, что, какъ зародышъ, «какъ возможность, живетъ въ натурѣ русскаго селянина». Онъ имѣлъ въ себѣ «всѣ элементы русскаго духа», въ особенности—великую силу въ страданіи и наслажденіи, способность безумно, бѣшено предаваться и печали и веселью, способностъ находить въ самомъ отчаяніи «какое-то буйное, удалое, размашистое упоенье». «Его радовала и умиляла рожь, шумящая спѣлымъ колосомъ, и на чужую ниву смотрѣлъ онъ съ любовью крестьянина». «Въ его пѣсни смѣло вошли и лапти, и рваные кафтаны, и всклоченныя бороды и старыя онучи». Все это вошло въ его душу и превратилось «въ чистое золото поэзіи». Въ изображеніи горя и отчаянія русскаго человѣка Кольцовъ обнаруживаетъ страшную силу, «поразительное могущество образовъ». И рядомъ съ этимъ—буря страсти сильной мужской души или «груст-

ное воркованье горлицы, глубокая раздирающая душу жалоба наивной женской души, осужденной на безвыходное страданье». Къ третьему разряду произведеній Кольцова принадлежатъ «Думы», изъ которыхъ, по мнѣнію Бѣлинскаго, только немногія прекрасны. Въ нихъ Кольцовъ старался разрѣшить отвлеченные вопросы, которые возникали въ его умѣ. Въ нихъ всегда есть *вопросъ* и *рѣшеніе*, и если эти «Думы» въ первой своей части иногда въ высшей степени интересны, то во второй своей части они не имѣютъ никакого значенія. «Сильный, но неразвитый умъ, томясь великими вопросами и не чувствуя себя въ силахъ разрѣшить ихъ, обыкновенно старается успокоить себя или какою-нибудь *реторическою фразою* о высшемъ мірѣ или *ироническою выходкою* противъ слабости ума человѣческаго... Кольцовъ съ его вопросами не могъ быть ни въ какихъ отношеніяхъ ни съ какимъ вѣкомъ: *они были важны только для него*». Главное достоинство этихъ «Думъ» — ихъ чисто русскій народный языкъ. Кольцовъ—русскій простолюдинъ, «ставшій выше своего сословія на столько, чтобы только увидѣть другую, высшую сферу жизни, но не на столько, чтобы овладѣть ею». Онъ выражается въ духѣ народномъ въ области такихъ понятій, которыя выше обычныхъ понятій народа. Думы Кольцова, представляющія собою «первую высшую ступень» народнаго пониманія, даютъ намъ представленіе о нравственно-*идеальномъ* развитіи избранныхъ натуръ въ народныхъ массахъ. Мистическое направленіе «Думъ»—вещь случайная. «Простой, ясный и смѣлый умъ» Кольцова не могъ-бы долго «плавать въ туманахъ неопредѣленныхъ представленій». Доказательство — стихотвореніе «Не время-ль намъ оставить», въ которомъ уже виденъ «рѣшительный выходъ изъ тумановъ мистицизма и крутой поворотъ къ простымъ созерцаніямъ здраваго разсудка».

Главнѣйшія изъ этихъ положеній Бѣлинскаго были повторены критиками послѣдующихъ временъ. Всѣ сошлись на томъ, что Кольцовъ замѣчательный лирическій поэтъ въ народномъ стилѣ, превосходный изобразитель крестьянскаго быта и очень плохой мыслитель. Валеріанъ Майковъ въ своей пространной, сбивчивой статьѣ тоже раздѣляетъ стихотворенія Кольцова на три разряда. Къ первому принадлежатъ тѣ, въ которыхъ поэтъ выполнилъ задачу «гуманизированья» крестьянскаго быта. Ко второму—тѣ, въ которыхъ Кольцовъ въ лирической формѣ «выразилъ всю свою исполинскую личность, отличительная черта которой заключается во всестороннемъ развитіи потребностей». Къ третьему отдѣлу отно-

сятся «Думы», эти «неудачныя попытки самоучки» замѣнить истину, къ которой онъ стремился, призраками, которые для него самого имѣли силу только «кратковременнаго дурмана». Этимъ «Думамъ» Майковъ посвящаетъ нѣсколько презрительныхъ, витіеватыхъ строкъ. Человѣкъ съ силами Кольцова, говоритъ онъ, не можетъ не терзаться безплодностью своей мысли. «Демонъ творчества раскаленнымъ желѣзомъ понуждаетъ его сказать свое слово обо всемъ, что тревожитъ любознательность, и сказать это слово такъ громко, такъ торжественно ясно, чтобы услыхали и поняли его люди, чтобы разлилось оно въ народныхъ массахъ потоками новыхъ плодотворныхъ словъ». Но какъ можетъ увеличить сумму убѣжденій общества человѣкъ, который не знакомъ былъ съ тѣмъ, что это общество уже рѣшило? «Думы» Кольцова служатъ печальнымъ образчикомъ того, къ какимъ жалкимъ путямъ прибѣгаетъ человѣкъ, тревожимый великими вопросами и незнакомый съ тѣмъ, какъ рѣшало ихъ человѣчество. Отвѣты, которыми Кольцовъ хотѣлъ унять свою любознательность, *конечно*, «были бы ниже критики, если бы они были сдѣланы человѣкомъ, поставленнымъ въ возможность продолжать трудъ, понесенный вѣками...» Далѣе, вслѣдъ за этими фразами, подбитыми сословной надменностью и обличающими умъ не твердый и талантъ, во всякомъ случаѣ, далеко не законченный, Майковъ, рабски слѣдуя за Бѣлинскимъ, восклицаетъ: направленіе *Думъ* Кольцова—«мистицизмъ, *отчаянное* отрицаніе разума», но можно-ли допустить, чтобъ мистицизмъ былъ выраженіемъ его искреннихъ убѣжденій, можно ли повѣрить, чтобы человѣкъ, переполненный любовью къ жизни до степени фанатизма, былъ мистикомъ въ душѣ? Нѣтъ, допустить этотъ фактъ невозможно. Вспомните стихотвореніе «Не время-ль намъ оставить»...

Эти вопли по поводу мистицизма Кольцова очень любопытны, хотя они, повидимому, исходили не изъ глубины души молодого критика. Въ иномъ мѣстѣ, въ статьѣ подъ названіемъ «Нѣчто о русской литературѣ въ 1846 году», Майковъ, говоря о «Двойникѣ» Достоевскаго, дѣлаетъ, между прочимъ, замѣчаніе совершенно другого характера. Въ этомъ произведеніи, говоритъ онъ, Достоевскій такъ глубоко проникъ въ человѣческую душу, такъ безтрепетно и страстно вглядѣлся въ сокровенную «машинацію» человѣческихъ чувствъ, мыслей и дѣлъ, что впечатлѣніе, производимое чтеніемъ «Двойника», можно сравнить только съ впечатлѣніемъ любознательнаго человѣка, проникшаго въ химическій составъ матеріи. «Странно!

что, кажется, можетъ быть положительнѣе химическаго взгляда на дѣйствительность? А между тѣмъ, картина міра, просвѣтленная этимъ взглядомъ, всегда представляется человѣку облитою какимъ-то мистическимъ свѣтомъ». Въ психологическихъ этюдахъ Достоевскаго, продолжаетъ критикъ, есть тотъ самый «мистическій отблескъ», который свойственъ вообще изображеніямъ «глубоко-анализированной дѣйствительности»...

Эти два соображенія о мистицизмѣ въ искусствѣ несовмѣстимы. Либо одно, либо другое. Либо мистицизмъ есть туманъ, мѣшающій видѣть глубину анализируемаго предмета, либо—просвѣтъ въ эту глубину, тревожный импульсъ къ идеальной истинѣ, къ высшимъ идеямъ разума. Тутъ колебаться нельзя, ибо путь критики долженъ быть опредѣленный, ясный, строго послѣдовательный, строго логическій.

Слова Бѣлинскаго, сказанныя увѣреннымъ тономъ, стали какъ-бы общимъ мѣстомъ въ разсужденіяхъ довольно многочисленныхъ критиковъ Кольцова. Фразы, пущенныя Бѣлинскимъ о «Думахъ», повторяются на различные лады въ старыхъ русскихъ журналахъ рядомъ съ ничего не говорящими тирадами о народности, объ удивительно вѣрномъ изображеніи деревенской жизни. Всѣ въ одинъ голосъ попрекаютъ Кольцова незнаніемъ современной мудрости, незнакомствомъ съ замѣчательнымъ разрѣшеніемъ великихъ философскихъ вопросовъ, которое было по плечу только дворянскому сословію въ русской печати. Въ критической замѣткѣ, помѣщенной въ ноябрьской книгѣ «Русскаго Вѣстника» за 1856 г., мы встрѣчаемся съ удивительно глубокомысленными и краснорѣчиво выраженными соображеніями. Авторъ говоритъ: вездѣ, гдѣ Кольцовъ хотѣлъ стать «на точку зрѣнія *общечеловѣческую*», онъ падалъ и утрачивалъ ясность своего взгляда. Онъ не былъ достаточно образованъ «для такой точки». Лучшимъ доказательствомъ служатъ его «Думы». Что означаютъ онѣ, кромѣ «немощнаго желанія» вывести мысль изъ той тѣсной сферы, въ которой она заключена обстоятельствами? Что такое всѣ эти вопросы, которые задаетъ себѣ поэтъ, какъ не «реторическая амплификація», собраніе словъ, доказывающее только ту несомнѣнную истину, что поэтъ плохо формулируетъ свои сомнѣнія? Кольцовъ берется не за свое дѣло. «И зачѣмъ пускаться вдаль, зачѣмъ тревожить прахъ усопшихъ? Зачѣмъ искать драмъ на лунѣ, когда въ семействѣ какого-нибудь Ивана Ѳедотова совершается *драма съ большимъ спектаклемъ*»...

Внутренняя драма, въ просвѣтленномъ міросозерцаніи журналиста, остроумнымъ образомъ уподоблена драмѣ на лунѣ и ей противопоставлена съ сочувственнымъ намекомъ «драма съ большимъ спектаклемъ» въ семьѣ Ивана Ѳедотова. Надо признать, что журналисты прошлыхъ десятилѣтій умѣли язвить не хуже журналистовъ современныхъ, расточая стрѣлы своей удивительной образованности и самой утонченной интеллигентности.

Въ очень дѣльной, содержательной и даже талантливой статьѣ В. Стоюнина [1]) упрекъ, брошенный Бѣлинскимъ, повторяется еще разъ, хотя на этотъ разъ въ очень мягкой и скромной формѣ. Общая оцѣнка Кольцова сдѣлана по схемѣ Бѣлинскаго, но вполнѣ самостоятельно и гораздо болѣе сдержанно въ похвалахъ. Нѣкоторыя изъ стихотвореній Кольцова, особенно писанныя въ лѣта юности, кажутся Стоюнину довольно слабыми и незрѣлыми. Другія стихотворенія, въ числѣ не менѣе сорока, даютъ Кольцову полное право называться народнымъ поэтомъ-художникомъ. Имъ далеко уступаютъ пѣсни русскаго народа, въ которыхъ видно еще младенческое искусство. Наконецъ, третья группа стихотвореній имѣетъ значеніе только какъ «выраженіе личности» Кольцова. Горе и разочарованіе въ «земныхъ ожиданіяхъ» заставили поэта искать утѣшенія въ чемъ-нибудь другомъ, и онъ обратился къ неземному. Кольцовъ утѣшалъ себя мыслью, что эта жизнь есть только временное странствіе, на пути котораго безпрестанно смѣняютъ другъ друга самыя разнообразныя картины — то представляется «лугъ съ роскошными цвѣтами, то качается терніе съ крапивой, то стелются холодныя тундры».

Очень любопытныя и вѣрныя замѣчанія мы находимъ въ извѣстной статьѣ В. Водовозова — «Кольцовъ, какъ народный поэтъ» [2]). Но и В. Водовозовъ, сдѣлавъ нѣсколько удачныхъ параллелей между мотивами пѣсенъ Кольцова и чисто народными мотивами, почти повторяетъ отзывъ Бѣлинскаго о достоинствахъ «Думъ». Онъ говоритъ, что философскія пьесы Кольцова отзываются чѣмъ-то принужденнымъ, искусственнымъ, хотя находитъ при этомъ, что ихъ никоимъ образомъ не слѣдуетъ разсматривать отдѣльно отъ другихъ произведеній Кольцова. Тутъ, несмотря на правильность общаго указанія, заключается плохо скрытое противорѣчіе. Если между «Думами» и другими стихотвореніями есть непосред-

---

[1]) «Сынъ Отечества», 1852, IV—V.

[2]) «Журналъ министерства народн. просвѣщ.» 1861, №№ октябрь, ноябрь.

ственная связь, то непонятно, какимъ образомъ онѣ, въ противоположность этимъ другимъ стихотвореніямъ, должны быть признаны *искусственными* и *принужденными*. Можно говорить о различіи художественныхъ достоинствъ «Думъ» и пѣсенъ Кольцова, можно спорить о совершенствѣ ихъ поэтическаго выраженія, но, признавъ органическую связь между всѣми произведеніями поэта, никоимъ образомъ нельзя сказать, что «Думы» плодъ вымученной мысли, что-то, отзывающееся внутренней фальшью. Противорѣчіе очевидное и тѣмъ болѣе досадное, что В. Водовозовъ, быть можетъ, ближе другихъ критиковъ подошелъ къ истинному пониманію оригинальнаго и глубокаго таланта Кольцова.

Авторитетное разсужденіе Бѣлинскаго наложило, какъ мы видѣли, свою печать на все то, что писалось впослѣдствіи о Кольцовѣ. Поэтъ находился въ открытой враждѣ съ людьми, съ которыми онъ велъ свои житейскія дѣла, и въ скрытомъ разладѣ съ людьми, которые, несмотря на всю свою просвѣщенность, не могли вполнѣ проникнуть въ его тайныя думы о цѣли земного существованія. Ему давали чувствовать его неподготовленность, его умственную несостоятельность въ разрѣшеніи сложныхъ философскихъ вопросовъ. Словами ложнаго высокомѣрія въ немъ разгоняли тревогу души, возбужденную необъятными степями, величіемъ безконечныхъ горизонтовъ, загадочнымъ безмолвіемъ ночныхъ небесъ съ таинственнымъ мерцаніемъ звѣздъ. Весь міръ, все, что окружало поэта, должно было будить въ немъ религіозную мысль, должно было звать его на трудный, но достойный человѣка путь философскихъ исканій, а друзья и недруги, кто съ презрительною улыбкой, кто съ улыбкой снисхожденія, толкали его обратно—въ узкую сферу бытовыхъ мотивовъ. Вотъ гдѣ главная драма жизни Кольцова. И критика не оцѣнила еще этой драмы, несмотря на то, что въ рукахъ ея находятся осколки такой замѣчательной по своей искренности религіозной поэзіи, какъ эти оклеветанныя и осмѣянныя «Думы».

. . . . Что-жъ дѣлать! я такой поэтъ,
Что на Руси смѣшнѣе нѣтъ...
Когда-бъ свобода, время, чинъ,
Когда-бъ, примѣрно, господинъ
Я былъ такой, чтобъ только съ трубкой
Сидѣть день цѣлый и зѣвать,
Роскошно жить, безпечно спать,
Тогда, клянусь тебѣ, не шуткой
Я-бъ вышелъ въ люди, вышелъ въ свѣтъ.

Теперь я самъ собой поэтъ,
Теперь мой геній... но довольно!
Душа грустить моя невольно,
Я чувствую, мой милый другъ,
Съ издѣтскихъ лѣтъ какой-то духъ
Владѣетъ ею не напрасно!
Нѣтъ, я не даромъ сладострастно
Люблю богиню красоты,
Уединенье и мечты.

Тутъ горечь смѣшана съ ироніей...

III.

Раздѣливъ произведенія Кольцова на стихотворенія слабыя, лирическія и философскія, Бѣлинскій сдѣлалъ классификацію невыдержанную, нецѣльную. Слабыхъ стихотвореній не мало во всѣхъ родахъ поэзіи Кольцова, и выдѣлять ихъ въ особую группу не было никакой надобности. Принципъ классификаціи Бѣлинскаго не единообразенъ: первый разрядъ выдѣленъ по признаку поэтическаго совершенства, второй и третій выдѣлены по предмету творчества. Стихотворенія Кольцова, передающія его міросозерцаніе, его поэтическую индивидуальность, всего проще разбиваются на стихотворенія, рисующія природу, на стихотворенія, посвященныя любви и крестьянской жизни, и на стихотворенія религіозно-философскія. Три предмета: природа, любовь и человѣческое назначеніе—вотъ матеріалъ, безъ котораго не можетъ обойтись ни одна настоящая поэзія, въ особенности поэзія лирическая. И если міросозерцаніе поэта опредѣлилось, если художественное творчество направляется внутреннимъ мотивомъ, гдѣ найти предметы болѣе достойные поэтической переработки? Въ природѣ, въ человѣческихъ страстяхъ, въ философскихъ размышленіяхъ настоящій талантъ находитъ то, что должно вызвать въ немъ сильнѣйшее напряженіе присущей ему способности. Изобразите то, что предъ вашими глазами—словами, въ которыхъ билась-бы жизнь, свѣтилась-бы красота, превратите необъятную картину, лежащую внѣ васъ, въ рядъ символовъ, говорящихъ душѣ, тревожащихъ совѣсть. Выразите страстную любовь, съ ея порывами самоотверженія, съ ея тоскою, дайте видѣть трепетъ жаркаго увлеченія, въ которомъ физическая природа сливается съ природой духовной въ нѣчто единое, нѣчто нераздѣльное. Обрисуйте вдохновенный полетъ мысли, которая рвется за предѣлы

видимаго міра,—въ образахъ простыхъ, неподдѣльныхъ, въ такихъ образахъ, которые оживляютъ мечту о правдѣ безъ границъ и предѣловъ, которые вызываютъ ободряющее представленіе о небесной родинѣ человѣческаго духа. Давъ въ поэтической формѣ законченное и совершенное выраженіе своего духовнаго міросозерцанія, вы сдѣлаете великое дѣло...

Кольцовъ изобразилъ природу, любовь, религіозные порывы со всею силою замѣчательнаго и своеобразнаго таланта. Изображеніе это народно по своему основному взгляду, по *типу* отношенія къ внѣшнему міру, но далеко превосходнѣе чисто народныхъ изображеній по степени художественнаго совершенства, по полнотѣ и законченности поэтическихъ образовъ. Въ его стихотвореніяхъ—жизнь природы только эхо человѣческой жизни, и въ этомъ Кольцовъ проявляетъ силу и свойства своего духа. Возьмите извѣстное стихотвореніе «Лѣсъ», этотъ, по выраженію Стоюнина, «истинный перлъ нашей народной поэзіи въ описательномъ родѣ». Всѣ образы, всѣ сравненія, весь пышный поэтическій уборъ являются какъ-бы олицетвореніемъ человѣческихъ чувствъ и настроеній. Краски заимствованы извнутри. Мельчайшіе штрихи имѣютъ чисто психологическое происхожденіе. Какая-то тяжелая человѣческая драма слилась съ жизнью лѣса до такой степени, что трудно провести между ними границу. Отдѣльныя строки, точно рядъ рыдающихъ звуковъ, образуютъ одинъ скорбный мотивъ, надрывающій душу напоминаніемъ о былой силѣ, объ утраченномъ могуществѣ. Человѣка сломили обстоятельства, подкосило несчастіе, разбила гроза, и онъ, нѣкогда гордый, смѣлый, величавый, стоитъ теперь, подчинившись злому року, съ поникшей головой. Лѣсъ въ осеннюю пору напоминаетъ такого человѣка. Буря обнажила его. Она сорвала съ него густолиственный зеленый шлемъ, разсыпала у ногъ его широкій плащъ оборванныхъ листьевъ...

Что, дремучій лѣсъ,
Призадумался?
Грустью темною
Затуманился?
Гдѣ-жъ дѣвалася
Рѣчь высокая,
Сила гордая,
Доблесть царская?..

Грусть, воспоминаніе о прошломъ, гордая царственная сила, по отношенію къ природѣ, къ лѣсу—краски условныя, придающія

всему произведенію отблескъ именно того поэтическаго мистицизма, о которомъ мы говорили выше. Воображеніе превращаетъ въ живое, чувствующее и мыслящее созданіе все, что встрѣтится на его пути. Фантазія увѣнчиваетъ природу ореоломъ одухотворенной жизни. Когда кипятъ мысли и чувства, всѣ предметы кажутся охваченными трепетомъ живого, сознательнаго существованія. Во всѣхъ стихотвореніяхъ Кольцова изображеніе природы подчиняется человѣческому настроенію. Возьмите стихотвореніе «Разлука».

На зарѣ туманной юности
Всей душой любилъ я милую,
Былъ у ней въ глазахъ небесный свѣтъ,
На лицѣ горѣлъ любви огонь.
Что предъ ней ты, утро майское,
Ты, дуброва мать зеленая,
Степь-трава — парча шелковая,
Заря-вечеръ, ночь волшебница!
Хороши вы, когда нѣтъ ея,
Когда съ вами дѣлишь грусть-тоску,
А при ней васъ—хоть бы не было,
Съ ней зима — весна, ночь — ясный день...

Перечтите, наконецъ, слѣдующія стихотворенія: «Ты не пой соловей», «Измѣна суженой», «Въ полѣ вѣтеръ вѣетъ», «Пѣсня разбойника», «Бѣгство», «Дуютъ вѣтры», «Не весна тогда жизнью вѣяла», «Поэтъ», и др. Вездѣ природа играетъ ту же роль—вездѣ впечатлѣнія отъ нея находятся въ прямой зависимости отъ внутреннихъ настроеній самого поэта. Простыхъ, объективныхъ, внѣшнихъ описаній, не осложненныхъ никакими психологическими мотивами, въ стихотвореніяхъ Кольцова вовсе нѣтъ. Повсюду либо аллегорическіе образы, либо господство внутренняго человѣка надъ всѣми внѣшними впечатлѣніями. И это не есть нѣчто случайное. Это проявленіе міросозерцанія, въ глубинѣ своей проникнутаго религіознымъ чувствомъ. Это есть также и лучшее типическое проявленіе духа того народа, къ которому принадлежитъ Кольцовъ. Не внѣшними оборотами рѣчи, не употребленіемъ простонародныхъ словъ, даже не бытовыми мотивами, а именно этимъ внутреннимъ взглядомъ на природу Кольцовъ особенно близко подходитъ къ народному складу мысли и чувства. Онъ былъ прасолъ, онъ былъ поэтъ, на котораго безконечныя пространства и горизонты вѣяли своей загадочностью, своей символичностью. Онъ жилъ лицомъ къ лицу съ величавыми небесами и естественно откликался словомъ рели-

гіознаго благоговѣнія на все то, въ чемъ его страстная душа видѣла отраженіе всемогущихъ силъ. Онъ олицетворялъ, оживлялъ въ духѣ народномъ внѣшнюю природу. Онъ дѣлалъ это по естественному стремленію придать душевной жизни первенствующее значеніе, и если въ стихотвореніяхъ, изображающихъ природу, онъ дѣлалъ это безсознательно, по влеченію самобытнаго таланта, то въ «Думахъ» Кольцовъ выразилъ свой мистически-возвышенный взглядъ на природу безъ всякихъ оговорокъ и колебаній.

Горитъ огнемъ и вѣчной мыслью солнце.
Осѣнены все той же тайной думой,
Блистаютъ звѣзды въ безпредѣльномъ небѣ...
Въ тьмѣ ночи возникаетъ мысль созданья,
Во свѣтѣ дня она уже одѣта,
И крѣпнетъ вѣяніе живой прохлады,
И спѣетъ въ вѣгѣ теплоты и зноя.
Повсюду мысль одна — одна идея:
Она живетъ и въ пеплѣ и пожарѣ,
Она и тамъ — въ огнѣ, въ раскатахъ грома...
Въ печальномъ завываньи бурь и вѣтра,
Въ глубокомъ снѣ недвижимаго камня,
Она одна—царица бытія.

Всѣ біографы Кольцова говорятъ о страстности его сдержаннаго характера. Бѣлинскій пишетъ: Кольцовъ принадлежалъ къ тѣмъ страстнымъ организаціямъ, которыя «рано открываются для всѣхъ симпатій сердца, для любви и дружбы въ особенности». Де-Пуле не отвергаетъ словъ Бѣлинскаго, хотя и старается придать имъ болѣе узкое значеніе. Я думаю, что въ этомъ случаѣ Бѣлинскій правъ безусловно. Страсть и притомъ сильная, могучая, пожирающая, должна была владѣть этой здоровой, богато-одаренной натурой, этимъ человѣкомъ изъ народа, въ которомъ такъ рано проснулись всѣ потребности живой души. Это была страстная натура безъ патологическаго оттѣнка, хотя она и сломилась, по несчастному стеченію обстоятельствъ, именно на любви. Могучій дубъ десятки лѣтъ переноситъ бури и вихри, но приходитъ часъ— и случайный ударъ грома повергаетъ его на землю.

Вотъ два эпизода изъ личной жизни Кольцова.

Еще юношей Кольцовъ испыталъ чувство горячей любви. Въ семейство Кольцовыхъ вошла молодая крѣпостная дѣвушка, по имени Дуняша. Это была замѣчательная красавица съ южно-русскимъ типомъ лица, и двадцатилѣтній Кольцовъ полюбилъ ее всѣми силами

души. Это было, говоритъ Бѣлинскій, «не легкое, безотчетное чувство», впервые пробуждающееся отъ потребности молодой кипящей крови. Это была настоящая страсть, глубокая и сильная, вліяніе которой Кольцовъ чувствовалъ на себѣ всю жизнь. Онъ не только любилъ, онъ уважалъ, свято чтилъ предметъ своей любви, въ которомъ нашелъ осуществленный идеалъ женщины. Даже де-Пуле, сочиненіе котораго изобилуетъ разнаго рода обличеніями, признаетъ, что любовь къ Дуняшѣ сообщила жизни юноши свѣтлое поэтическое содержаніе. Но эпизодъ этотъ скоро и трагически окончился. Воспользовавшись отъѣздомъ сына въ степь, отецъ Кольцова продалъ Дуняшу вмѣстѣ съ ея матерью кому-то изъ донскихъ помѣщиковъ. Возвратившись домой, Кольцовъ былъ такъ пораженъ случившимся, что схватилъ жестокую горячку, отъ которой едва не умеръ. Оправившись отъ болѣзни, онъ бросился, какъ безумный, въ степь и разослалъ людей въ различныя стороны. Но найти Дуняшу ему не удалось. Только потомъ Кольцовъ узналъ, что любимая дѣвушка очутилась въ какой-то казацкой станицѣ, гдѣ, какъ говорятъ, скоро зачахла и умерла въ тоскѣ разлуки и въ мукахъ жестокаго обращенія. «Эти подробности, говоритъ Бѣлинскій, мы слышали отъ самаго Кольцова въ 1838 году. Несмотря на то, что онъ вспоминалъ горе, постигшее его назадъ тому болѣе десяти лѣтъ, лицо его было блѣдно, слова съ трудомъ и медленно выходили изъ его устъ, и, говоря, онъ смотрѣлъ въ сторону и внизъ... Только одинъ разъ говорилъ онъ съ нами объ этомъ, и мы никогда не рѣшались болѣе разспрашивать его объ этой исторіи, чтобы узнать ее во всей подробности. Это значило-бы раскрывать рану сердца, которая, и безъ того, никогда вполнѣ не закрывалась».

Такова была первая любовь Кольцова. Эта благородная страсть свѣтлымъ пламенемъ озаряетъ юные годы поэта.

«Страстной любовью озарился восходъ жизни Кольцова, нѣжнымъ, багрянымъ, но зловѣщимъ блескомъ страстной любви освѣтился и закатъ его жизни», говоритъ Бѣлинскій. Купеческая вдова Варвара Григорьевна Лебедева была поразительно хороша собой, умна, даже интеллигентна и по темпераменту вполнѣ соотвѣтствовала огненной натурѣ поэта. Повидимому, это была женщина капризная, непостоянная, увлекающаяся. Кольцовъ не былъ единственнымъ поклонникомъ Лебедевой, и дни его счастья съ нею были непродолжительны. Лебедева умчалась изъ Воронежа съ какимъ-то офицеромъ, который потомъ ее бросилъ. Она умерла въ

60-хъ годахъ въ страшной бѣдности, всѣми покинутая и обезображенная слѣдами ужасной болѣзни, которой заразила Кольцова. «Передъ смертью, разсказываетъ де-Пуле, она просила сестру поэта навѣстить ее и, когда та пришла, она, обливаясь слезами, молила ее о прощеніи за то зло, которое она причинила семейству Кольцовыхъ».

Что и эта любовь, несмотря на зловѣщій блескъ, была любовью, достойною поэта, показываетъ слѣдующее стихотвореніе, обращенное къ Лебедевой:

Ты въ путь иной отправилась одна,
И для *преступныхъ* наслажденій,
Для сладострастья безъ любви
Другихъ любимцевъ избрала...
Изъ всей толпы избранниковъ твоихъ
Съ тобой остался-ль хоть одинъ,
И для спасенья твоего
Готовъ-ли жертвовать собой?..
Но ты одна — надъ страшной бездной,
Одна, несчастная, стоишь!
Дай руку мнѣ: еще есть время
Тебя отъ гибели спасти.
Какъ холодна твоя рука!
Какъ тяжело намъ проходить
Передъ язвительной толпою!
Но я рѣшился, я пойду,
И до конца тебя не брошу,
И вновь я выведу тебя
Изъ бездны страшнаго грѣха...
И вновь ты будешь у меня
На прежнемъ небѣ ликовать,
И трудный путь судьбы моей
Звѣздою свѣтлой озарять!..

Молнія любви опалила душу поэта. Несчастная и роковая страсть, въ которой было столько трогательнаго самоотверженія, сожгла его крѣпкій организмъ. Болѣзнь Кольцова перешла въ злую чахотку...

Такова была вторая и послѣдняя любовь Кольцова.

Кольцовъ перелилъ наболѣвшія чувства въ свои пѣсни. Въ этихъ замѣчательныхъ стихотвореніяхъ, извѣстныхъ всей Россіи, виденъ тотъ же человѣкъ, что и въ стихотвореніяхъ о природѣ. И въ нихъ элементъ психологическій господствуетъ надъ физическимъ чувствомъ, несмотря на пламенное изображеніе страсти, на эту почти видимую дрожь желанія. По богатству и нѣжности многочисленныхъ оттѣнковъ, описаніе любви въ стихотвореніяхъ этихъ возвы-

шается иногда до нѣкоторыхъ пушкинскихъ описаній. Нечего и говорить о томъ, что оно несравненно выше описаній любви въ народныхъ пѣсняхъ. На это указываетъ и Водовозовъ. Пѣсни Кольцова и пѣсни народныя, говоритъ Водовозовъ, сходны «только по мотивамъ», но различны во многихъ отношеніяхъ по всей своей художественной конструкціи. Въ народныхъ пѣсняхъ преобладаетъ грустный тонъ элегіи. Въ нихъ женщина страдаетъ, покоряется, хотя и способна иногда на рѣзкій протестъ. Отсюда — рѣчь, въ которой видны страстные порывы, мрачное отчаяніе, или-же, гдѣ тоска выше словъ, юморъ, саркастическая улыбка надъ дорогою могилой. Въ пѣсняхъ Кольцова на любовь брошенъ нѣжный оттѣнокъ утонченнаго чувства. Даже картины отчаянія носятъ въ его изображеніи какой-то просвѣтленный характеръ. Въ его пѣсняхъ народный мотивъ обновленъ и возвеличенъ скрытымъ поэтическимъ идеаломъ. Кольцовъ рисуетъ внутреннюю, психологическую сторону чувства, его неслышное, таинственное зарожденіе въ душѣ, между тѣмъ какъ народная поэзія имѣетъ дѣло только съ готовымъ фактомъ. Народу нужно только болѣе или менѣе «многозначительное событіе», говоритъ Водовозовъ: измѣна, смерть, ревность. Кольцовъ рисуетъ любовь со всею внутренней тревогой, со всѣми ея внутренними переливами. Въ народныхъ пѣсняхъ нѣтъ художественнаго анализа впечатлѣній, и оттого «полнѣйшая пластика» составляетъ ихъ необходимое свойство. Въ пѣсняхъ Кольцова художественный анализъ отпечатлѣвается постоянно въ полнотѣ изображаемыхъ ощущеній. Народъ описываетъ чувство любви, ограничиваясь немногими словами. «У душечки, красной дѣвушки много въ ретивомъ сердцѣ зазнобушки. Душечка черпаетъ воду, и вдругъ, поставивши ведра, призадумывается: призадумалась, да заплакала, что нѣтъ у нея ни роду племени, ни друга». Напротивъ того, въ описаніи Кольцова бросается въ глаза множество тонкихъ деталей, превосходно рисующихъ чувство.

Высоко стоитъ
Солнце на небѣ,
Горячо печетъ
Землю матушку.
Душно дѣвицѣ,
Грустно на полѣ,
Нѣтъ охоты жать
Колосистой ржи.
Всю сожгло ее

Поле жаркое,
Горитъ-гормо все
Лицо бѣлое...
Охъ, *болитъ* у ней
Сердце бѣдное,
Заронилось въ немъ
Небывалое!...

Повсюду въ пѣсняхъ Кольцова безчисленные психологическiе эпитеты, въ которыхъ сквозитъ идеальный элементъ поэтическаго настроенiя. Первыя встрѣчи любви, ревность, отчаянiе разлуки, съ тяжелымъ предчувствiемъ измѣны, все это выступаетъ у Кольцова въ мягкихъ очертанiяхъ, въ свѣтлыхъ образахъ, вызывающихъ сочувствiе или состраданiе. Эти коротенькiя строчки въ два-три слова дышатъ страстью, какъ-бы сдерживаемою скромностью. Подъ ними бьется такое горячее сердце. Подъ ними волнуется глубокое чувство. Въ нихъ живетъ каждое слово, движется каждое описанiе. Ухо требуетъ для нихъ музыкальной мелодiи, напѣва, чтобы выразить то, что не умѣстилось въ словахъ, чтобъ въ звукахъ передать скрытое возбужденiе души. Плавныхъ, широкихъ выраженiй чувства въ пространныхъ фразахъ и перiодахъ у Кольцова нѣтъ. Предъ вами не могучiя, мѣрно катящiяся на просторѣ волны, а рѣчная зыбь, подъ которою чувствуется одно общее теченiе. Здѣсь ничего нельзя опустить: все на мѣстѣ, все строго служитъ цѣльности общаго впечатлѣнiя...

И, какъ уже сказано, любовь у Кольцова озарена свѣтомъ идеализма. Этотъ простой человѣкъ, съумѣвшiй перелить въ природу жизнь человѣческой души, придалъ и любви возвышенный характеръ. Идеальный взглядъ на природу, сложившiйся въ его душѣ естественнымъ, безсознательнымъ путемъ, не могъ не отразиться, быть можетъ, также безсознательно, и на его пониманiи этого чувства. Въ поэтическомъ мистицизмѣ всѣ задатки благороднаго, благоговѣйнаго отношенiя къ любви, къ долгу и правамъ сердца.

Отъ пѣсенъ любви обратитесь къ стихотворенiямъ бытописательнаго свойства, и вы увидите, что и въ нихъ Кольцовъ не мѣняетъ своихъ основныхъ взглядовъ. Изобразивъ природу нѣжными, аллегорическими чертами, давши цѣлый рядъ пѣсенъ, звучащихъ возвышенно, радостно, поэтъ создаетъ нѣсколько картинъ, отражающихъ русскiй мiръ почти со всѣми его бытовыми особенностями въ очень мягкомъ освѣщенiи. «Что ты спишь, мужичекъ», «Ну, та-

щися, сивка», «Пѣсни Лихача Кудрявича», «Крестьянская пирушка», «Косарь» и др. залиты яркимъ колоритомъ деревенской жизни Въ смыслѣ поэтическомъ, по простотѣ языка, по граціозной прелести отдѣльныхъ описаній, это настоящіе литературные шедевры, достойные занять мѣсто рядомъ съ лучшими русскими художественными произведеніями. Поэтъ сохраняетъ повсюду бодрость чувства, живость и смѣлость надеждъ. Въ словахъ «Лихача Кудрявича» слышится легкая насмѣшка самого автора. Они то слишкомъ лихи, беззаботны, то слишкомъ мрачны и безнадежны.

Любо жить на свѣтѣ
Молодцу съ кудрями,
Весело на бѣломъ
Съ черными кудрями...
Не подъ шапку горе
Головѣ кудрявой —
Разливайтесь, пѣсни!
Ходи, парень, браво!

Параллельно съ этими восклицаніями «Лихача Кудрявича», также какъ и съ его печальными причитаніями, поставьте слова стихотворенія «Товарищу», въ которомъ лѣнивому и спокойно смиренному бездѣйствію противопоставляется воля живая, дѣятельная, энергичная, и вы поймете истинный взглядъ Кольцова.

Что ты ходишь съ нуждой
По чужимъ по людямъ?
Вѣруй силамъ души,
Да могучимъ плечамъ.
На заботы-жъ свои
Чуть заря поднимись,
И одинъ во весь день
Что есть мочи трудись...

Въ вопросахъ жизни голосъ Кольцова звучалъ громко, сильно, ободряюще. Иначе и быть не могло. Отношеніе Кольцова къ крестьянскому люду не могло не соотвѣтствовать его общимъ взглядамъ на природу, любовь, дружбу.

«Думы» вышли изъ глубины души Кольцова. Въ описаніяхъ природы, въ пѣсняхъ любви проблески религіознаго настроенія не бросаются въ глаза. Ихъ заслоняетъ поэтическій покровъ, расцвѣченный художественными красками. Въ «Думахъ» свѣтъ религіозности струится изъ каждой строки. Религіозность была въ натурѣ Коль-

цова, была естественнымъ свойствомъ его характера, его всегда глубокихъ чувствъ, его непреходящей тоски по «небесной родинѣ». Со стихотвореніями о природѣ и съ пѣснями любви эти «Думы» связаны органически. Въ нихъ тотъ же общій взглядъ, то же благородство пониманія, но только въ болѣе откровенныхъ, ясныхъ выраженіяхъ. Для Бѣлинскаго—въ этомъ періодѣ его литературной дѣятельности—достаточно было сказать, что «Думы» Кольцова не находятся ни въ какихъ отношеніяхъ ни съ какимъ опредѣленнымъ вѣкомъ, чтобы этимъ осудить ихъ окончательно. Для Майкова и для другихъ критиковъ это какія-то неудачныя попытки самоучки замѣнить истину ложными призраками—наперекоръ научной мудрости, которая проповѣдывалась просвѣщенными вождями русскаго журнализма. Кольцовъ не былъ достаточно образованъ для «общечеловѣческой точки». Онъ сбивался, толкаемый еретическими мыслями, къ изображенію какихъ-то никому ненужныхъ «драмъ на лунѣ» въ ущербъ изображенію единственно интересной «драмы съ большимъ спектаклемъ въ семействѣ Ивана Ѳедотова». Даже Стоюнинъ и Водовозовъ нашли эти стихотворенія искусственными и принужденными. Мѣщанское происхожденіе поэта, связанное въ данномъ случаѣ съ отсутствіемъ образовательнаго ценза, препятствовало критикамъ сосредоточиться на ихъ очевидныхъ достоинствахъ. Можно сказать съ увѣренностью, что этимъ критикамъ мѣшало видѣть правду извѣстное предубѣжденіе. Кольцовъ не писалъ философскихъ трактатовъ, для которыхъ нужна эрудиція, способность стоять на высотѣ всѣхъ книжныхъ словъ, когда-либо сказанныхъ учеными людьми. Его «Думы»—не теоретическія соображенія, а выраженіе непосредственнаго человѣческаго чувства, плодъ живого соприкосновенія съ тою тайною, которою окутанъ міръ. Это *ощущеніе* Божества, — искреннее, правдивое, неизбѣжное въ человѣкѣ съ его поэтической организаціей, въ человѣкѣ, воспитавшемся на вольномъ просторѣ степей и полей. И тамъ, гдѣ чувство Кольцова облекается въ удачную поэтическую форму, мы имѣемъ стихотворенія, поразительныя по возвышенности поэтическихъ образовъ, по силѣ душевнаго волненія, по сдержанности словъ, за которыми воображеніе видитъ простертыя въ отчаяніи руки, слышитъ вопль простодушной мольбы о свѣтѣ, который озарилъ-бы согрѣвающимъ лучомъ его любящее. одинокое сердце. Тутъ не нужно педантически искать вопросовъ и отвѣтовъ. Тутъ вопросъ и отвѣтъ слиты вмѣстѣ въ одинъ аккордъ. Тутъ вопросъ почти не требуетъ отвѣта, ибо все

дѣло здѣсь именно въ цѣльности чувства, довѣрчиваго порыва къ божеству, сокрушительной скорби о земномъ существованіи. Достаточно было-бы одной «Молитвы» Кольцова, чтобы понять, какія настроенія таились въ его душѣ. Это именно слезы вечерняго моленія, во мракѣ и тишинѣ, когда человѣкъ остается наединѣ съ самимъ собою, съ своей совѣстью, съ смутными сомнѣніями и неразрѣшимыми вопросами о жизни и смерти. Теоретическая мудрость можетъ обставить эти вопросы множествомъ логическихъ соображеній. Она подвигается по длинному пути научнаго изслѣдованія къ крайнимъ выводамъ разума. Но и она не можетъ дать конкретныхъ отвѣтовъ на поставленные вопросы. Тѣмъ менѣе поэтъ. Его задача показать настроеніе, создать образъ, вызвать предъ глазами читателя міръ таинственныхъ думъ и внутреннихъ тревогъ во всей его величавости. Искусство дѣйствуетъ не нравоученіями, а искренностью выраженнаго чувства, живымъ словомъ вдохновенія. Оно поднимаетъ душу не холодными умозаключеніями, а вѣрнымъ изображеніемъ идеальной стороны человѣка...

Что слухъ мой замѣнитъ?
Потухшія очи?
Глубокое чувство
Остывшаго сердца?
Что будетъ жизнь духа
Безъ этого сердца?

Какіе отвѣты можно дать на эти вопросы въ поэтическомъ произведеніи? Какіе отвѣты далъ-бы Кольцовъ, если-бы судьба наградила его образованностью Майкова или ученостью другихъ критиковъ? По нашему мнѣнію, отвѣтъ Кольцова обнаруживаетъ совершенно исключительную глубину натуры и тонкость философскаго чутья.

На крестъ, на могилу,
На небо, на землю,
На точку начала
И цѣли твореній
Творецъ всемогущій
Накинулъ завѣсу,
Наложилъ печать:
Печать та навѣки,
Ее не расторгнутъ
Міры, разрушаясь,
Огонь не растопитъ,
Не смоетъ вода!

Окружающая насъ жизнь полна зла и суеты, обмана и лжи. Холодность въ родствѣ, притворство, предательство, невѣжество позорная глупость—вотъ что наполняетъ наше повседневное существованіе.

Поэтъ говоритъ:

Богъ съ ними! Я страну земную
Съ упрекомъ тайнымъ разлюбилъ,
Душой постигнулъ жизнь другую,
Въ ту жизнь мечту переселилъ.
И странствую безъ дальнихъ нуждъ
Земли жилецъ, земного чуждъ.

Что грусть земли, что погибель, что смерть для того, въ комъ живой духъ рвется вонъ изъ тѣсной темницы, въ которую онъ замкнутъ? Есть иная жизнь, вѣра въ которую ободряетъ и поддерживаетъ среди разочарованій и земныхъ невзгодъ.

Въ этой вѣрѣ нѣтъ сомнѣнья,
Ею жизнь моя полна,
Безконечно въ ней стремленье,
Въ ней покой и тишина...
У меня въ душѣ есть сила,
У меня есть въ сердцѣ кровь,
Подъ крестомъ—моя могила,
На крестѣ—моя любовь!

Бѣлинскій, Майковъ и другіе видѣли въ стихотвореніи «Не время-ль намъ оставить» какъ-бы выходъ Кольцова «изъ тумановъ мистицизма» на болѣе вѣрную дорогу здраваго смысла. Не будемъ спорить. Возможно, что, подталкиваемый совѣтами здравомыслящихъ людей, Кольцовъ и рѣшился написать стихотвореніе въ духѣ болѣе или менѣе реалистическомъ, но не подлежитъ сомнѣнію, что истинное міросозерцаніе поэта, какъ оно сказалось въ его описаніяхъ природы, въ его пѣсняхъ любви и лучшихъ «Думахъ», было міросозерцаніемъ глубоко-религіознымъ, идеалистическимъ. Это видно даже и по отдѣльнымъ словамъ настоящаго стихотворенія. Слова, призывающія на пиръ жизни, звучатъ слабо и неувѣренно послѣ словъ, написанныхъ въ обычномъ духѣ Кольцова:

Темна, страшна могила.
За далью—мракъ густой,
Ни вѣсти, ни отзыва
На вопль нашъ роковой?!.

Кольцовъ былъ цѣленъ въ жизни и въ своихъ произведеніяхъ. Натура глубокая, страстная, сильная, онъ былъ весь проникнутъ свѣтлыми настроеніями. Всѣмъ существомъ своимъ постигалъ онъ загадочность природы, въ любовь онъ вкладывалъ свою мятежную душу. «Думы» Кольцова вѣрное отраженіе его характера. Онъ здѣсь весь со своею идеальною любовью, со своей тоскою и слезами молитвы. Онъ не могъ быть инымъ и, оторванный отъ своей среды, введенный въ кругъ людей, чуждыхъ ему по строю понятій, онъ едва-ли расцвѣлъ-бы такъ, какъ расцвѣлъ въ обстановкѣ, въ которой, несмотря на многія дурныя и тяжелыя стороны, была возможность широкаго общенія съ природою. Несправедливо думать, что это талантъ неразвившійся, незаконченный. Какъ истинное, крупное дарованіе, дарованіе Кольцова развивалось наперекоръ многимъ неблагопріятнымъ обстоятельствамъ и достигло замѣчательной высоты. И можно сказать съ увѣренностью, что если-бы даже не было біографическихъ свѣдѣній, образъ Кольцова все-таки можно было-бы возсоздать по его стихамъ и при этомъ его «Думы» дали-бы наиболѣе цѣнныя, неоспоримыя, осязательныя данныя для обрисовки его настоящей душевной жизни.

Кольцовъ умеръ 19-го октября 1842 г. Онъ продолжалъ писать почти до самой смерти, разсказываетъ де-Пуле, и бросилъ перо только тогда, когда окончательно слегъ въ постель. За два мѣсяца до смерти его посѣтилъ старый знакомый, товарищъ Серебрянскаго по Воронежской семинаріи, В. И. Аскоченскій. Комната, въ которой лежалъ поэтъ, была очень бѣдна. Въ ней не было ничего, кромѣ стола, кровати и двухъ-трехъ стульевъ. На столѣ лежали Библія, томъ сочиненій Жуковскаго, въ углу висѣло небольшое распятіе изъ слоновой кости, а по сторонамъ висѣли портреты Полежаева и Пушкина въ гробу. Всѣ знакомые давно его покинули по разнымъ причинамъ. Поэтъ не выходилъ уже изъ своей комнаты. Онъ смутно предчувствовалъ близкую кончину. Аскоченскій назвалъ свою фамилію. Кольцовъ засуетился, заговорилъ, припоминая старину, Серебрянскаго.

— Живите, Алексѣй Васильевичъ, сказалъ Аскоченскій,—для нашей родной литературы. Мы и такъ уже несчастны, лишившись великаго представителя нашей...

— Перестаньте, перебилъ Кольцовъ.—И такъ уже избаловали меня неумѣренныя похвалы нашихъ журналистовъ, избавьте хоть вы меня отъ нихъ!

Аскоченскій поспѣшилъ перемѣнить разговоръ.

— Какъ же вамъ живется?

— Хорошо, сказалъ Кольцовъ съ грустной усмѣшкой.—Да, да... Во мнѣ хотятъ видѣть мѣщанина, а я прошу всѣхъ, чтобы на меня смотрѣли, какъ на человѣка. Я имъ даю фактъ. Что имъ за надобность—съ неба ли я беру мое вдохновеніе или отъ земли?

Удушливый кашель прервалъ его рѣчь. Аскоченскій просилъ его успокоиться.

— Почетное ваше титло, по которому васъ знаетъ Русь,— поэтъ. Всего прочаго она знать не хочетъ: и прасолу Кольцову такъ же радуются, какъ и рыбаку Ломоносову.

— Благодарю васъ. Мнѣ тутъ тяжело. Нѣтъ человѣка, который бы подарилъ меня хоть одною свѣжей мыслью... Здѣсь пустыня. И баранъ прекрасное твореніе Божіе, онъ даетъ волну, мясо, онъ полезенъ. Но людямъ унижаться до барана, быть только матеріально полезными—это какъ-то... это какъ-то неловко. Они смотрятъ на меня, какъ на потеряннаго человѣка оттого, что я не приношу имъ волны и сала... Богъ съ ними! Богъ съ ними!

Ужасная болѣзнь быстро вела его къ концу. Въ октябрѣ мѣсяцѣ онъ уже еле дышалъ. Показывая сестрамъ свою изсохшую руку, онъ не могъ удержаться отъ слезъ. Пятнадцатаго октября онъ пригласилъ къ себѣ своего духовника. Когда священникъ вошелъ въ его комнату, онъ всталъ съ постели и упалъ ницъ къ ногамъ его... 19-го октября старая няня поила его чаемъ изъ его любимой большой чашки, подаренной ему княземъ Одоевскимъ. Вдругъ няня громко вскрикнула: прибѣжавшія на этотъ крикъ мать и сестра Кольцова нашли его уже бездыханнымъ. Онъ умеръ моментально, держа обѣими руками руку няни. Его похоронили тихо, незамѣтно и для воронежскихъ обитателей. Многіе узнали о смерти Кольцова только послѣ его погребенія. Даже Бѣлинскій узналъ объ этомъ только случайно и довольно долго спустя изъ письма, присланнаго неизвѣстнымъ человѣкомъ.

IV.

Къ 19 октября текущаго года газеты и журналы изготовили о Кольцовѣ различнаго рода статьи біографическаго и критическаго содержанія. Но, перерывъ цѣлыя груды печатныхъ листовъ, появившихся въ двухъ столицахъ и въ провинціи, я не нашелъ

ничего выдающагося, свѣжаго, продуманнаго. Къ біографіи Кольцова, написанной Невѣровымъ, Бѣлинскимъ и де-Пуле, не прибавлено ни одного новаго факта. Въ критическихъ замѣткахъ преобладаетъ сужденіе Бѣлинскаго. Большинство авторовъ повторило почти всѣ его замѣчанія, не присоединивъ къ нимъ ни одного собственнаго слова. Обо всемъ этомъ нельзя не пожалѣть. Поэзія Кольцова—такое своеобразное явленіе, которымъ слѣдовало заняться болѣе серьезно, съ большимъ запасомъ терпѣнія и съ большею свободою въ оцѣнкѣ. Статья Бѣлинскаго написана краснорѣчиво, увлекательно, но въ ней нѣтъ настоящаго критическаго анализа произведеній Кольцова. Сквозь всю статью проглядываетъ даже какая-то неувѣренность: сочиненное для даннаго случая раздѣленіе литературныхъ дарованій на три разряда—*талантъ*, *геніальный талантъ* и *геній*—обнаруживаетъ какую-то внутреннюю шаткость критическаго сужденія. Но статья Бѣлинскаго сразу подняла имя Кольцова на высоту, озарила горячею похвалою небольшой томъ стихотвореній, который, при другихъ условіяхъ, можетъ быть, не такъ скоро обратилъ-бы на себя вниманіе грамотной Россіи.

Остановимся теперь на двухъ-трехъ юбилейныхъ замѣткахъ. Между всѣми появившимися компилятивными біографическими статьями наиболѣе полными должны быть признаны статьи г. Ярцева въ «Московскихъ Вѣдомостяхъ» и г. Веденѣева въ «Русскихъ Вѣдомостяхъ». Г. Ярцевъ широко пользуется біографіями Невѣрова, Бѣлинскаго и де-Пуле. Его огромный фельетонъ, воспроизводящій главнѣйшія данныя изъ жизни Кольцова, читается съ интересомъ. Онъ выбираетъ факты наиболѣе достовѣрные и не пускается въ критику фактовъ сомнительныхъ. Критическихъ сужденій г. Ярцевъ почти не высказываетъ: послѣдній столбецъ фельетона представляетъ собою простой пересказъ, въ довольно безцвѣтныхъ и банальныхъ выраженіяхъ, ходячихъ взглядовъ о стихотвореніяхъ Кольцова. Трудъ всякаго критика поэзіи Кольцова, говоритъ г. Ярцевъ, *облегчается* тѣмъ, что эта поэзія «слишкомъ чувствуется сердцемъ», слишкомъ близка «всякому русскому человѣку», слишкомъ просто и вмѣстѣ съ тѣмъ обаятельно рисуетъ русскую жизнь. «Облегчившись» такою пустою фразою, г. Ярцевъ безъ всякихъ затрудненій изрекаетъ краткій, сжатый приговоръ о разныхъ сторонахъ поэтическаго творчества Кольцова. Въ ряду нашихъ писателей, говоритъ онъ, имя Кольцова стоитъ «вмѣстѣ съ именами Пушкина, Гоголя и Лермонтова». Міръ его поэзіи не такъ обши-

ренъ, какъ у нихъ, ибо онъ ограниченъ тѣснымъ кругомъ преимущественно народной русской жизни, «но за то *здѣсь* Кольцовъ совершенный властелинъ *этой области* и въ совершенствѣ постигаетъ *сущность души* и внутреннія условія жизни русскаго человѣка». «Думы» написаны подъ вліяніемъ литературныхъ друзей, и въ нихъ у Кольцова не хватило силы «выразить чуждое ему міросозерцаніе». Но гдѣ Кольцову приходится описывать «удаль, безпечность, горькую долю, трудъ земледѣльца, тамъ онъ становится проникновеннымъ поэтомъ и блистаетъ своимъ поэтическимъ геніемъ»...

Проникновеніе въ удаль, въ безпечность! Г. Ярцевъ могъ-бы совсѣмъ облегчить себя, въ качествѣ человѣка, сердцу котораго слишкомъ близка поэзія Кольцова, отъ такого труднаго дѣла, какъ разборъ поэтическихъ произведеній. Лучше было ограничиться пересказомъ біографіи.

Николаевъ (Ю. Н. Говоруха-Отрокъ) въ тѣхъ же «Московскихъ Вѣдомостяхъ», хотя и отъ другого числа, восполнилъ пробѣлъ, бросающійся въ глаза въ статьѣ г. Ярцева. Николаевъ пишетъ довольно бойко, хотя слишкомъ отрывочно, съ мелкимъ пошибомъ чѣмъ-то разозленнаго, кѣмъ-то униженнаго рецензента. Плохо склеенныя фразы, бравурный стиль, тонъ то мелко придирчивый, разстроенный, истерично-припадочный, то пошловато заискивающій — все это обличаетъ, конечно, отсутствіе серьезнаго литературнаго таланта. Но Николаевъ пишетъ очень часто и среди поразительныхъ невѣждъ, наполняющихъ столбцы ежедневной печати обѣихъ столицъ, среди этой густой толпы безталанныхъ репортеровъ, ничѣмъ не стѣсняющихся пасквилянтовъ, безчестно инсинуирующихъ и лгущихъ направо и налѣво въ разсчетѣ на падкость публики ко всякому скандалу, Николаевъ является довольно замѣтнымъ газетнымъ дѣятелемъ. Повидимому, онъ читаетъ не однѣ только собственныя корректуры и, хорошо-ли, худо-ли, онъ все-таки что-то разбираетъ, о чемъ-то судитъ. Свой фельетонъ о Кольцовѣ Николаевъ начинаетъ такъ: «Кольцовъ есть *народный* поэтъ. Да, безъ сомнѣнія. Но не потому, что онъ вышелъ изъ народа, какъ теперь выражаются, не потому, что онъ былъ прасолъ, грамотный мужикъ, какъ думаютъ и говорятъ многіе, не потому, что содержаніе большей части его стихотвореній дала крестьянская жизнь, а потому, что онъ былъ *истинный* поэтъ». Поэта-космополита «быть не можетъ», потому что все яркое, выразительное, *нравственно сильное*— непремѣнно народно. Далѣе, смѣшавъ понятіе народности или,

вѣрнѣе сказать, простонародности съ понятіемъ *національнаго характера*, Николаевъ продолжаетъ: только Кольцовъ проникся поэзіей крестьянскаго быта, крестьянскаго поля. Кольцовъ дорогъ именно тѣмъ, что разсказалъ намъ про интимную жизнь народа. Сказавъ нѣсколько незначительныхъ и необъясненныхъ словъ о «Думахъ», критикъ перепечатываетъ все стихотвореніе «Лѣсъ» и снабжаетъ свою перепечатку слѣдующими восторженными замѣчаніями. «Я не говорю уже о поразительной, какой-то *дикой* поэзіи этого стихотворенія, объ оригинальности поэтическаго замысла и пріема. Оно напоминаетъ дикую поэзію нашихъ разбойничьихъ народныхъ пѣсенъ, унылыхъ и сосредоточенно мрачныхъ, но уже просвѣтленную благородною и возвышенною скорбью».

Статья г. Веденѣева въ «Русскихъ Вѣдомостяхъ» преимущественно біографическаго содержанія. Авторъ даетъ довольно справедливую оцѣнку книгѣ де-Пуле и осторожно оттѣняетъ неполноту біографіи Бѣлинскаго. По его мнѣнію, изслѣдованіе де-Пуле очень цѣнно по заключающимся въ немъ новымъ свѣдѣніямъ, но не отличается безпристрастіемъ и основательностью въ объясненіи и сопоставленіи фактовъ. Біографія Бѣлинскаго не отличается полнотой. Авторъ намѣренъ своею статьею только напомнить читателю наиболѣе любопытныя черты изъ жизни поэта, важныя для пониманія его значенія въ русской литературѣ. Онъ идетъ путемъ, лежащимъ по серединѣ между біографіей Бѣлинскаго и біографіей де-Пуле, и надо признать—нѣкоторыя замѣчанія г. Веденѣева заслуживаютъ вниманія. Остановимся на одномъ изъ самыхъ интересныхъ обвиненій де-Пуле, которое г. Веденѣевъ разбиваетъ въ немногихъ словахъ. Въ своей книгѣ «Алексѣй Васильевичъ Кольцовъ» де-Пуле говоритъ о крупномъ недоразумѣніи, происшедшемъ между Кольцовымъ и Серебрянскимъ. Серебрянскій жаловался брату, что Кольцовъ выдавалъ его стихи за свои собственные. Онъ писалъ ему, что Кольцовъ обѣщалъ ему денежное вознагражденіе за его «таинственное сотрудничество». «Не имѣя подлинника въ рукахъ, говоритъ де-Пуле, мы не можемъ ручаться за буквальную точность выдержекъ изъ письма Серебрянскаго и за вѣрность указаній автора статьи, напечатанной въ № 77 «С.-Петербургскихъ Вѣдомостей» 1867 г. Но, на сколько мы помнимъ, прибавляетъ де-Пуле, письмо Серебрянскаго, «при всемъ кажущемся спокойствіи тона», проникнуто въ значительной степени авторскою горечью и недовольствомъ на Кольцова за то, что онъ чужіе стихи выдавалъ

за свои. Можно допустить въ пользу Кольцова разныя облегченія, напр. болѣзненное состояніе Серебрянскаго, его чахоточную раздражительность, чрезмѣрную подозрительность, но упразднить самую возможность обвиненія нечѣмъ, а спокойный тонъ письма не допускаетъ предположенія названныхъ крайностей. По поводу этого обвиненія г. Веденѣевъ замѣчаетъ слѣдующее. Де-Пуле обвиняетъ Кольцова въ плагіатѣ. По существу, это дѣло не имѣетъ значенія: Серебрянскій, какъ и многіе другіе, исправлялъ стихи начинающаго Кольцова, и тутъ между ними возможны были извѣстныя недоразумѣнія, добросовѣстныя съ обѣихъ сторонъ. Серебрянскій хорошо писалъ стихи, но поэтическая самостоятельность Кольцова стоитъ внѣ сомнѣній, и многія изъ его лучшихъ произведеній написаны имъ безъ помощи Серебрянскаго или уже послѣ его смерти. Вспомнимъ о недоразумѣніяхъ, совершенно неосновательныхъ, бывшихъ между Гончаровымъ и Тургеневымъ, по поводу Марка Волохова и Базарова. «Если, говоритъ г. Веденѣевъ, возможны даже такого рода недоразумѣнія, то тѣмъ понятнѣе становятся тѣ недоразумѣнія, которыя могли возникнуть между Кольцовымъ и Серебрянскимъ». Г. Веденѣевъ цитируетъ де-Пуле по «Древней и Новой Россіи», гдѣ впервые было напечатано его изслѣдованіе. Мы имѣемъ подъ руками только *книгу* де-Пуле, въ которой все обвиненіе въ плагіатѣ, несмотря на нѣкоторую настойчивость автора, изложено все-таки противорѣчиво. Де-Пуле говоритъ: на сколько мы помнимъ, при всемъ *кажущемся* спокойствіи, письмо Серебрянскаго проникнуто авторскою горечью. А затѣмъ, черезъ нѣсколько строкъ, это кажущееся спокойствіе тона прямо передѣлывается въ «спокойный тонъ». Гдѣ нѣтъ истиннаго спокойствія, тамъ не можетъ быть и рѣчи о твердости личнаго обвиненія.

На статьяхъ, появившихся въ провинціальныхъ газетахъ, я останавливаться подробно не буду. Въ огромномъ большинствѣ случаевъ восторги по поводу юбилея Кольцова выразились въ пустыхъ и банальныхъ фразахъ. Одна газета воскликнула: «Природа и трудъ человѣческій, съ нею связанный, любовь и воля — вотъ главные мотивы поэзіи Кольцова, вотъ главныя *основы присущаго ему идеала жизни*. Они просты и элементарны, въ нихъ нѣтъ какихъ-нибудь широкихъ запросовъ, нѣтъ *скептической рефлексіи*, но именно въ силу своей непосредственности и простоты эти основы счастья непоколебимы и присущи всѣмъ... Нѣтъ жизни внѣ труда, воли и любви: внѣ труда не жизнь, а прозябанье, внѣ

любви не жизнь, а горькое, безпомощное, изсушающее сиротство, внѣ золотой волюшки — одна неволя злая»... Вотъ какъ на полной волѣ пишется въ «Харьковскихъ Вѣдомостяхъ».

Очень недурно написана критическая статья въ «Одесскомъ Вѣстникѣ». «Кольцовъ—поэтъ народный въ лучшемъ смыслѣ этого слова. Кольцовъ развертываетъ яркую, живую и свѣтлую картину русской природы и русской жизни съ ея трудомъ и весельемъ, картину, проникнутую глубокимъ и искреннимъ чувствомъ». Большинство лирическихъ пѣсенъ Кольцова посвящено любви: «Любовь Кольцова—не романтическое томленіе по идеальнымъ совершенствамъ, эгоистически уничтожающее всѣ прочія стороны жизни, это здоровое и бодрое чувство, которое является однимъ изъ лучшихъ импульсовъ къ энергической и жизнерадостной дѣятельности». Въ заключеніе газета говоритъ нѣсколько словъ, которыя были бы, во всякомъ случаѣ, оригинальны, если бы не совпадали какимъ-то удивительнымъ образомъ, почти слово въ слово, съ тѣмъ, что уже сказано было о «Думахъ» гораздо ранѣе Бѣлинскимъ. «Эти произведенія стоятъ гораздо ниже пѣсенъ, которыя прочно опираются на народный бытъ. Каждая *Дума* естественнымъ образомъ распадается на двѣ части—первую, заключающую вопросъ, и вторую—отвѣтъ. Вопросы изложены часто съ необыкновенной поэзіей, ибо въ этой части поэтъ смѣло опирается на фактъ собственнаго душевнаго настроенія, но рѣшеніе этихъ мучительныхъ вопросовъ не удовлетворяетъ читателя. Поэтъ, мало знакомый съ наукою, съ рѣшеніемъ сложныхъ проблемъ человѣческой жизни, обыкновенно старается себя успокоить *или какою нибудь реторическою фразою о высшемъ мірѣ, или ироническою выходкою противъ слабости ума человѣческаго*».

Скажу еще нѣсколько словъ о двухъ замѣткахъ, напечатанныхъ въ «Недѣлѣ» и «Русской Мысли». Въ первой изъ нихъ мы находимъ соображенія такого рода. Въ поэзіи Кольцова, говоритъ авторъ, нельзя искать изображенія тонкихъ ощущеній, а въ картинахъ природы — «мелкихъ, ласкающихъ взоръ деталей». Поэзія Кольцова весьма элементарна, но за то стихійна и могуча. Однако, Кольцовъ «при всей своей элементарности, *слишкомъ* сильная и личная натура». Въ своихъ описаніяхъ степи, продолжаетъ авторъ, Кольцовъ достигъ—«*прямо таки*» (!)—художественнаго совершенства. Чувство безбрежности степи передано имъ, какъ никѣмъ. Не менѣе художественнаго пониманія и личнаго чувства Кольцовъ

внесъ и въ свои любовныя стихотворенія. «Извѣстно, что еще очень молодымъ человѣкомъ Кольцовъ былъ влюбленъ въ служанку, жившую въ *ихъ* домѣ. *Человѣкъ образованный*, конечно, не могъ бы найти *здѣсь* удовлетворенія своихъ грезъ и *стремленій. Мы* требуемъ отъ женщины большаго, чѣмъ—лицо бѣлое, заря алая, щеки полныя, глаза темные. Чтобы плѣнить *насъ*, нужно нѣчто большее, чѣмъ голубой нарядъ и расписная съ каймой шаль, а идеалъ щегольства: быть одѣтой, какъ богатая купчиха — *вызываетъ въ насъ трепетъ брезгливости*». Порисовавшись «образованностью», авторъ такъ объясняетъ популярность Кольцова среди низшихъ слоевъ русскаго общества. Наиболѣе существенное право Кольцова считаться народнымъ поэтомъ основано на томъ, что «онъ читается народомъ». Теперь положительно нѣтъ солдата съ сколько-нибудь сноснымъ голосомъ, который бы не пѣлъ его «Хуторка». «Поэзія его и чувства, въ ней описанныя, элементарны и доступны на любой степени развитія, а его романсы вродѣ «Люди добрые, скажите», «Павелъ дѣвушку любилъ», и «Приди ко мнѣ, когда зефиръ», «Дайте бокалы», «Я былъ у ней» и т. п. даже на столько *пошловаты*, что вполнѣ по плечу какимъ-нибудь барышнямъ изъ гаванскихъ *чиновницъ*, мелочныхъ *лавокъ* и *проч.*». О «Думахъ» авторъ судитъ со словъ Бѣлинскаго.

Приличному журналу прилична большая интеллигентность.

Во второй замѣткѣ перлы стилистики разсыпаны на небольшомъ пространствѣ семи съ половиной печатныхъ страницъ. Ни одного живого слова, пустая, но претенціозная болтовня, раздражающая нервы. Авторъ съ какою-то несдержанною радостью отмѣчаетъ черту «практичности» въ характерѣ Кольцова. Эта практичность, эта «русская дѣловая смекалка» выражалась у Кольцова иногда въ очень рѣзкихъ формахъ, доходила прямо таки «до кулачества и до жестокости». «Мы не только безъ колебанія подчеркиваемъ эту его черту, не опасаясь сколько-нибудь затемнить его привлекательный образъ, но подчеркиваемъ даже *съ удовольствіемъ*, потому что видимъ въ ней черту ярко типическую, *національно-народную*. Дѣло извѣстное: простой даровитый русскій человѣкъ въ огромномъ большинствѣ случаевъ — или *кулакъ*, т. е. безпощадный и хитрый воинъ жизни, или подвижникъ, т. е. *монахъ жизни*, вѣрующій чистосердечно и несокрушимо... Кольцовъ былъ слишкомъ молодъ, чтобы предаться аскетизму и слишкомъ умственно неразвитъ, чтобъ возвыситься до сознательнаго альтруизма». Итакъ, Кольцовъ былъ

просто кулакъ! Такова личность поэта, по характеристикѣ «Русской Мысли». Обращаясь отъ личности Кольцова къ его поэзіи, авторъ спрашиваетъ: какимъ образомъ этотъ буквально «малограмотный человѣкъ» успѣлъ неизгладимо отчеканить свое имя на скрижаляхъ литературы рядомъ съ именами нашихъ лучшихъ умственныхъ просвѣтителей? Отвѣтъ очень простъ: силою непосредственнаго огромнаго таланта и тою полнотою народнаго духа, которая можетъ выразиться въ отдѣльной избранной личности. Быстро покончивъ такимъ образомъ и съ личностью, и съ пѣснями Кольцова, авторъ посвящаетъ нѣсколько строкъ «Думамъ». Литературные друзья, говоритъ онъ, «заботились» о развитіи Кольцова и, страннымъ образомъ, намѣревались даже «посвятить его въ тайны» (!) Гегелевской философіи, но практическій умъ Кольцова плохо усвоивалъ вовсе и ненужныя ему діалектическія хитросплетенія. Кольцовъ не понималъ «абсолюта въ метафизическихъ опредѣленіяхъ», но онъ сильно и упорно размышлялъ *о немъ*. Его волновала тайна жизни, но тайна остается всегда нераскрытою, и «Думы» Кольцова проникнуты «или *мистицизмомъ*, зачастую *очень вычурнымъ* и всегда безплоднымъ, или свѣтлою *резиньяціей*»...

До такихъ своеобразныхъ нелѣпостей не договорилась ни одна провинціальная газета.

Я не сталъ-бы разбираться во всѣхъ этихъ вымученныхъ, то монотонно-однообразныхъ, то противорѣчивыхъ разсужденіяхъ о Кольцовѣ, высыпавшихъ со всѣхъ сторонъ на страницы газетъ и журналовъ, если-бы они не составляли, въ общемъ, одной цѣльной и характерной картины, показывающей степень литературно-эстетическаго развитія русскаго общества.

1892. Ноябрь.

Рѣпинъ и Ге.

Въ ноябрѣ истекшаго 1894 года извѣстный художникъ И. Е. Рѣпинъ напечаталъ въ приложеніяхъ къ «Нивѣ» небольшую статью подъ названіемъ «Николай Николаевичъ Ге и наши претензіи къ искусству». Г. Рѣпинъ не въ первый уже разъ выступаетъ съ теоретическими соображеніями объ искусствѣ вообще, объ его задачахъ, объ его отношеніи къ прочимъ сферамъ человѣческой дѣятельности. Въ настоящей своей статьѣ г. Рѣпинъ то мѣтко вырисовываетъ отдѣльныя качества произведеній покойнаго Ге, ихъ поэтическую силу и внезапно врывающуюся въ нихъ игру свѣтовыхъ и красочныхъ эфектовъ, то—не безъ оттѣнка академической суровости и высокомѣрной ироніи—изобличаетъ логическую несостоятельность разныхъ теоретическихъ увлеченій своего умершаго собрата. Написанная мѣстами съ риторическимъ блескомъ, статья эта производитъ впечатлѣніе какой-то шумной манифестаціи или новаго исповѣданія вѣры. Недавній апологетъ публицистически-тенденціознаго искусства, Рѣпинъ вдругъ отрекся отъ тѣхъ боговъ, которымъ прежде воздвигалъ свои алтари и которые покровительствовали его молодой, неокрѣпшей славѣ. Теперь онъ на новомъ пути. Сражаясь съ прежними предразсудками, отъ которыхъ онъ взялъ уже все, что они могли дать лучшаго,—широкую популярность въ интеллигентной толпѣ, авторитетное имя среди передовыхъ людей своей страны и своего вѣка, онъ высказываетъ въ отрывочной формѣ новыя идеи, ловко схваченныя имъ на-лету изъ современныхъ теченій европейской мысли. Въ стремленіи молодыхъ поколѣній къ высшей, новой красотѣ Рѣпинъ улавливаетъ, однако, только звон-

кія слова. Съ приподнятымъ вдохновеніемъ онъ проповѣдуетъ новую для него истину: служеніе чистому искусству, свободному не только отъ узкихъ публицистическихъ тенденцій, но и отъ аскетическихъ идеаловъ морали и религіи. Освобожденное искусство, въ поверхностномъ пониманіи академически безмятежнаго художника, является какимъ-то великолѣпнымъ, но заброшеннымъ дворцомъ, съ пустынными, холодными залами, блистающими причудливой мозаикой паркетовъ, расписными и лѣпными плафонами и стѣнами, игрою свѣта среди барельефовъ, арокъ и колоннадъ. Вотъ къ чему пришелъ г. Рѣпинъ. Въ неглубокомъ и неустойчивомъ умѣ этого художника идея свободнаго искусства превратилась въ мелкую тенденцію новаго рода. Его возгласы о красотѣ никого не увлекутъ, потому что идея красоты сведена имъ къ пустой старой схемѣ. Его призывы къ свободному искусству никого не расшевелятъ, потому что онъ призываетъ къ искусству, опустошенному отъ всякаго содержанія.

Обозрѣвая жизнь покойнаго Ге, г. Рѣпинъ видитъ все несчастіе этого художника въ томъ, что онъ постоянно увлекался какими-нибудь идеями. Въ началѣ своей художественной карьеры онъ горячо примкнулъ къ публицистическому движенію 60-хъ годовъ и подчинилъ свой талантъ утилитарнымъ взглядамъ этой эпохи. Впослѣдствіи, разочаровавшись въ своихъ «либеральныхъ и нигилистическихъ воззрѣніяхъ», разошедшись съ людьми, поколебавшими въ немъ его горячую вѣру въ художественное призваніе, онъ удалился на лоно природы и отдался новымъ увлеченіямъ и вліянію, исходившему отъ мощнаго слова графа Л. Толстого. «Ге быстро откликнулся», пишетъ Рѣпинъ, «на сильныя убѣжденія пропагандиста самоусовершенствованія, непротивленія злу насиліемъ и любви къ ближнему, выражающейся непосредственно личнымъ трудомъ для блага и помощи несчастнымъ, обездоленнымъ разными условіями сложившейся жизни». Новая вѣра захватила горячую, страстную душу этого отзывчиваго человѣка. Онъ почувствовалъ себя бодрымъ дѣятелемъ на полѣ моральнаго труда, и въ средѣ простыхъ людей, съ ихъ несложной, но полной внутренняго смысла жизнью, онъ вдругъ развертываетъ свое увлекательное краснорѣчіе. Къ искусству въ это время Ге, по разсказу Рѣпина, сталъ относиться по новому: добрая тема, благое намѣреніе, иллюстрація идей общаго блага — вотъ что можетъ позволить себѣ художникъ, не увлекающійся искусствомъ въ ущербъ общему благу. «Предварительные этюды, разработка композицій, работы съ моделей—все

это вещи ненужныя и даже вредныя, какъ нарушающія цѣльность настроенія, какъ искушенія, увлекающія много силы во внѣшнюю форму искусства». Ге подчинился сухой доктринѣ или, вѣрнѣе сказать, тому геніальному писателю, котораго г. Рѣпинъ—съ натянутымъ самоуничиженіемъ—не дерзаетъ, какъ онъ говоритъ, громко назвать, хотя тутъ-же рѣшается, въ путанныхъ и банальныхъ выраженіяхъ, фарисейски осудить за преданное рабство морали съ примѣриваніемъ, подъ старость, «веригъ покаянія» и за ортодоксальную борьбу съ наукой и красотой. «Красота! съ какимъ-то подражательнымъ паѳосомъ восклицаетъ г. Рѣпинъ. Какое черствое сердце устоитъ передъ ея проявленіями! Создатель покрылъ насъ великолѣпнымъ голубымъ покровомъ. Миріады цвѣтовъ, безконечно разнообразныхъ, въ нѣмомъ восторгѣ тянутся къ нему, благоухая тонкими ароматами. Недосягаемыя скалы и страшныя пропасти земли мерцаютъ въ лиловыхъ переливахъ, уносясь въ небо. Неисчислимыя формы живыхъ существъ пользуются безсознательно сладкими ощущеніями жизни и любуются красотою своихъ видовъ. Но творецъ не ограничился одними простыми *организмами* животныхъ ощущеній (?) и стихійнаго творчества (?). Онъ создалъ высшую организацію существъ, способныхъ видѣть и понимать его творенія, способныхъ подражать ему и создавать по его идеямъ вещи, требующія тонкихъ, искусныхъ рукъ человѣка. Здѣсь продолжается его безконечное творчество посредствомъ искусства». Но подражая Богу, вложившему глубокій смыслъ во всѣ свои созданія, художникъ, по странному разсужденію г. Рѣпина, можетъ ограничить свою творческую дѣятельность изображеніемъ одной внѣшней природы, не мудрствуя лукаво, если творецъ не одарилъ его геніальнымъ умомъ и философскимъ пониманіемъ жизни. Освободившись отъ всякаго утилитаризма, публицистическаго и моральнаго, художникъ долженъ смѣло отдаться воспроизведенію совершенныхъ формъ и изученію техническихъ пріемовъ для достиженія наибольшаго совершенства въ выполненіи. Глубокія идеи въ искусствѣ, при совершенствѣ формъ и техники, являются удѣломъ исключительно одаренныхъ талантовъ. Художники меньшаго калибра должны служить свободному и чистому искусству безъ жалкой, безтактной претензіи вложить въ свои произведенія какую либо глубокую премудрость...

Въ заключеніе своихъ разсужденій г. Рѣпинъ дѣлаетъ нѣсколько странную попытку изгнать изъ области художественной критики

дѣятелей литературы, которые своими краснорѣчивыми аналогіями пластики съ литературою «сбиваютъ съ толку не только публику, любителей меценатовъ, но и самихъ художниковъ». Объ искусствѣ пишутъ литераторы, которые «безсовѣстно» пользуются своимъ авторитетомъ въ мало знакомой имъ сферѣ художественнаго творчества. Эти «покорители изъ другихъ областей» вносятъ настоящую смуту въ среду художниковъ, которые, при иныхъ условіяхъ, вѣроятно, легче и успѣшнѣе справлялись-бы со своими задачами при сочувственномъ вниманіи публики и благосклонной поддержкѣ меценатовъ!

Такъ разсуждаетъ въ своей статьѣ г. Рѣпинъ. Въ его неточныхъ и не совсѣмъ искреннихъ характеристикахъ художественнаго таланта покойнаго Ге, котораго онъ то возводитъ на высоту Микель-Анджело, то косвеннымъ образомъ соединяетъ съ незначительными художниками, неспособными служить искусству иначе, какъ усовершенствованіемъ техническихъ пріемовъ для воспроизведенія внѣшнихъ красотъ природы, чувствуется неправильное пониманіе основной силы всякаго творческаго процесса, безъ которой искусство превращается въ ремесло, хотя-бы и самое утонченное, изысканное. Г. Рѣпину кажется, что нѣтъ никакой разницы между утилитарными идеями, которыя проповѣдывались журналистикой 60-хъ годовъ, которыя направляли искусство по узкому пути исключительно внѣшняго протеста, и тѣмъ моральнымъ движеніемъ—глубокимъ, внутреннимъ, стремящимся передѣлать жизнь, начиная съ ея основъ, — которое, разливаясь въ обществѣ широкими волнами, захватываетъ всѣ его свѣжія силы и заставляетъ пересматривать старые вопросы подъ новыми углами зрѣнія. Это движеніе, пробившееся въ Россіи въ тотъ моментъ, когда стало изсякать вліяніе утилитарной пропаганды и новыя прогрессивныя потребности водбудили глухія внутреннія броженія, захватило и такого отзывчиваго и по темпераменту страстнаго художника, какимъ былъ Ге. Со свойственною ему пылкостью, онъ отдался новому умственному теченію со всею искренностью своего недюжиннаго таланта и своихъ агитаторскихъ инстинктовъ. Каковы-бы ни были несовершенства въ художественныхъ произведеніяхъ послѣдняго періода его жизни, нельзя не видѣть, что въ Ге процессъ перерожденія его сознательныхъ требованій и взглядовъ совершался на серьезныхъ теоретическихъ основаніяхъ, давая благотворные импульсы и глубочайшія религіозныя вдохновенія для истинно смѣ-

лаго и оригинальнаго творчества. Въ его картинахъ на религіозныя темы виденъ яркій умъ и свѣтъ психологическаго прозрѣнія, озаряющій глубины человѣческой исторіи и человѣческой трагедіи. Экстазъ глубоко протестантской мысли заливаетъ эти громадные холсты съ небрежно выписаннымъ фономъ и часто уродливыми фигурами, отражающими, въ своемъ оригинальномъ уродствѣ, духъ нашего времени и настроеніе мятежной души художника. «Замыселъ картинъ Ге, сказалъ однажды Толстой, стоя передъ его картиною *Что есть истина?* лежитъ не въ самихъ дѣйствующихъ лицахъ, а гдѣ-то между ними, въ ихъ взаимномъ отношеніи». Какъ истинный проповѣдникъ, Ге заботится о настоящемъ драматическомъ впечатлѣніи, которое въ живописи можетъ быть ярко выражено только сопоставленіемъ различныхъ фигуръ. Человѣкъ съ философскимъ настроеніемъ, онъ видитъ міръ въ свѣтѣ высокихъ идей. Міръ этотъ воспринимается двумя путями — внѣшними чувствами и разумомъ, и настоящій художникъ долженъ вносить въ свои чувственныя впечатлѣнія множество идейныхъ поправокъ и передѣлокъ. Въ этомъ и заключается творческая переработка внѣшняго жизненнаго матеріала въ художественномъ произведеніи большаго таланта. Идейное отношеніе къ міру, т. е. умѣнье видѣть явленія въ ихъ внутренней перспективѣ,—таково отношеніе къ міру всѣхъ настоящихъ талантовъ. Великія произведенія искусства не проникнуты никакими тенденціями — никакими эмпирическими цѣлями и задачами, но, освѣщенныя въ самой глубинѣ замысла цѣльнымъ міровоззрѣніемъ, они тѣмъ самымъ воспитываютъ людей въ идеалахъ вѣчно новой, вѣчно прогрессирующей красоты и перестраиваютъ историческія условія не случайными средствами. Понятіе художественной красоты, при новыхъ перспективахъ, измѣняется, пріобрѣтая иной, внутренній критерій. Она выступаетъ изъ своихъ классически законченныхъ, застывшихъ формъ и линій, проявляя себя въ образахъ самыхъ неожиданныхъ, непривычныхъ, потрясающихъ душу.

Говоря о послѣдней картинѣ Ге «Распятіе», Рѣпинъ отзывается о ней слѣдующимъ образомъ: «послѣ неясныхъ, младенческихъ представленій полусоннаго воображенія, которое съ великимъ напряженіемъ иногда приходилось угадывать въ выцвѣтшихъ фрескахъ Чимабуэ, Джіото, передо мною вдругъ открылъ страшную трагедію современный художникъ, безъ условной замаскировки, съ поразительною рѣзкостью и правдой. Особенно сильное впечатлѣніе.

производитъ голова Христа на крестѣ. Великое страданіе запечатлѣлось на претерпѣвшемъ до конца лицѣ Божественнаго Страдальца и на всемъ его слабомъ тѣлѣ, носившемъ въ себѣ такой великій духъ. Темный воздухъ заносится вихремъ подымающагося песка. Больше ничего на фонѣ... Къ сожалѣнію, разбойникъ совсѣмъ карикатуренъ». Разбойникъ показался г. Рѣпину карикатурнымъ. Между тѣмъ эта фигура вызываетъ, при первомъ взглядѣ на нее, дрожь почти физическаго ужаса. Голое, отекшее тѣло, прикрученное глубоко врѣзывающимися въ него веревками къ невысокому столбу, высоко и неловко закинутыя за поперечную перекладину руки, нѣсколько раздвинутыя ноги, съ обращенными внутрь носками, выбритая голова съ грубыми чертами истерзаннаго лица, повернутая какимъ-то неистовымъ напряженіемъ въ сторону умирающаго Христа, безумно выкатившіеся глаза и широко разинутый ротъ, издающій дикій, нечеловѣческій ревъ,—такова эта «карикатурная» фигура разбойника. Вниманіе болѣзненно раздваивается между испускающимъ послѣднее дыханіе Христомъ и разбойникомъ, почти охваченнымъ смертельной агоніей и въ эту минуту, при видѣ кроткой смерти невинно распятаго, переживающимъ глубочайшее нравственное потрясеніе и перерожденіе.

Въ Петербургѣ много говорили объ этой картинѣ Ге и фигура разбойника вызывала почти всеобщее недоумѣніе. Ея поразительное внѣшнее безобразіе казалось компетентнымъ людямъ совсѣмъ не подходящимъ для выраженія нравственнаго обновленія. Духовное возрожденіе, говорили зрители, должно было-бы отразиться свѣтлымъ, примиряющимъ лучомъ на лицѣ разбойника. Возвышенныя настроенія должны быть воплощены въ болѣе эстетическомъ образѣ. Но полный духовныхъ страстей художникъ, горящій жизнью почти наканунѣ смерти, съ жаромъ проповѣдника, неустанно переходя изъ одного кружка въ другой, не переставалъ отстаивать и объяснять свое произведеніе. Онъ говорилъ съ истиннымъ вдохновеніемъ. Толкуя текстъ Евангелія съ любовью знатока, онъ съ особенною силою защищалъ идею своего разбойника. На каждое возраженіе этотъ подвижной старикъ съ живыми, темными, необычайно прозрачными и блестящими глазами, съ быстро пробѣгающей по лицу умной усмѣшкой, отвѣчалъ съ юношескою стремительностью. Я помню его послѣднюю бесѣду въ редакціи «Сѣвернаго Вѣстника» 26 марта 1894 г. Онъ пришелъ оживленный какими-то предыдущими преніями и, только что присѣвши къ столу, сталъ допрашивать насъ о нашихъ впечатлѣніяхъ отъ его картины.

Одно изъ присутствующихъ лицъ, уступая наплыву своихъ эстетическихъ сомнѣній, стало въ обычныхъ выраженіяхъ доказывать художнику, что образъ разбойника, въ его дикомъ видѣ, не передаетъ идеи моральнаго возрожденія. Въ этой фигурѣ, говорили художнику, нѣтъ ничего, что отражало-бы духовное состояніе кающагося человѣка. Снова задѣтый за живое, слегка взволнованный, Ге отвѣчалъ на это тремя необычайно убѣдительными и краснорѣчивыми разсказами. «Вы помните, говорилъ онъ, безподобный, необыкновенно поучительный разсказъ Мопасана *Портъ*». Морякъ, давно не бывавшій на сушѣ, въ компаніи съ товарищами, проводитъ вечеръ въ публичномъ домѣ, напивается до-пьяна и гуляетъ съ одной изъ дѣвушекъ. Поздно вечеромъ, подъ вліяніемъ пьяныхъ, сентиментальныхъ чувствъ, онъ вступаетъ съ ней въ интимный разговоръ и вдругъ узнаетъ, что она его родная сестра, давно имъ не видѣнная и оставшаяся сиротой послѣ смерти ихъ родителей. «Помните эту послѣднюю сцену? Я никогда не могъ ее забыть. На ней я въ первый разъ понялъ, что перерожденіе бываетъ различно у разныхъ людей, что Богъ говоритъ иногда о себѣ въ ужасныхъ и безобразныхъ явленіяхъ». Морякъ, узнавъ свою сестру въ публичной женщинѣ, уже послѣ преступленія съ нею, сначала рыдаетъ, потомъ начинаетъ громко ругаться, стучать кулаками по столу, бросается на полъ, катается, оретъ и хрипитъ такъ, что товарищи, глядя на него, покатываются со смѣху, думая, что это дѣлается съ нимъ отъ пьянства. Вотъ въ какомъ видѣ совершается перерожденіе грубаго моряка—въ формѣ безобразнаго, дикаго изступленія. А между тѣмъ въ эту минуту въ немъ просыпается Богъ. «Еще я помню, продолжалъ Ге, опытъ изъ личной жизни. Когда умерла моя жена, съ которой я прожилъ до старости, и я подошелъ къ ней, взялъ ея руку, почувствовалъ холодъ и понялъ, что это былъ трупъ, я тоже сталъ кричать и орать,—дико и безсмысленно». «Наконецъ,—еще одинъ случай, отъ котораго у меня остались глубокія впечатлѣнія. Въ деревнѣ, въ Малороссіи, гдѣ я былъ, случилось убійство: братъ убилъ брата. Я побѣжалъ туда, куда шли всѣ. У входа въ избу мнѣ показали окоченѣвшій трупъ убитаго. Убійца былъ въ избѣ и народъ не рѣшался туда входить. Когда пришли понятые, я вошелъ съ ними. Убійца стоялъ въ углу. Почему-то совершенно голый, вытянувшись, онъ топтался на мѣстѣ ногами, которыя держалъ какъ-то странно — пятками врозь. При этомъ онъ всхлипывалъ и монотонно твердилъ одно и то же слово:

«водыци.., водыци»... Въ этомъ безобразномъ человѣкѣ тоже просыпалась совѣсть, тоже просыпался Богъ. Онъ мнѣ запомнился. Онъ мнѣ пригодился для моего разбойника».

Эти разсказы, переданные художникомъ съ необычайной экспрессіей, произвели на слушателей громадное впечатлѣніе. Ге былъ правъ. Идея красоты, которая измѣняется съ перемѣною духовной перспективы человѣка, можетъ находить свое выраженіе въ самыхъ неожиданныхъ формахъ, смѣло разрывающихъ классическую рутину правильныхъ линій и симметрически расположенныхъ частей. Въ своихъ совершенныхъ проявленіяхъ красота сливается съ высшей правдой, и красота въ этомъ именно смыслѣ откроетъ новые пути искусству, переживающему въ настоящее время періодъ плодотворныхъ сомнѣній, колебаній и броженій — среди пестрыхъ попытокъ безсильнаго декадентства, символизма и прерафаэлитизма, съ одной стороны, разрушительнаго, но титаническаго искусства Ибсена, съ другой стороны и, наконецъ, не превзойденныхъ по глубинѣ и новизнѣ исканій Толстого. Старая классическая красота умираетъ для современнаго человѣка. Среди мглы и тумановъ еще неясныхъ думъ и безформенныхъ грезъ нашего времени зарождается духъ иного, грядущаго творчества, у котораго будетъ, конечно, свой вѣкъ яркаго расцвѣта, свои безсмертные герои, свои совершенныя, законченныя произведенія.

1895. Мартъ.

«Власть Тьмы».

I.

Литературнымъ событіемъ настоящаго сезона надо считать постановку «Власти Тьмы» Толстого на сценѣ столичныхъ и провинціальныхъ русскихъ театровъ. Въ теченіе двухъ мѣсяцевъ газеты были переполнены критическими замѣтками какъ о самой пьесѣ, такъ и объ ея исполненіи. Можетъ быть, впервые это произведеніе Толстого было изучено съ разныхъ сторонъ. Яркая по художественному замыслу, типичная въ воспроизведеніи русскихъ характеровъ, скрывающая подъ внѣшнимъ картиннымъ сюжетомъ могучій реформаторскій порывъ, эта драма не могла не расшевелить нѣсколько вялыхъ нервовъ современнаго общества. Столичная публика оживилась, приподнялась. Уже при первомъ извѣстіи о готовящейся постановкѣ «Власти Тьмы» въ обществѣ стали распространяться какіе-то трепетные токи, предшествующіе появленію каждаго произведенія Толстого. Наконецъ, 16-го октября драма Толстого въ первый разъ предстала предъ публикой, переполнившей сравнительно небольшую залу Малаго театра. Чувствовалась какая-то общая наэлектризованность, приподнятость настроенія, готовая одинаково перейти въ самый бурный восторгъ или въ открытое выраженіе неудовольствія и протеста. Пьеса, появившаяся въ печати девять лѣтъ тому назадъ, была нѣсколько забыта, и впечатлѣніе отъ сценическаго знакомства съ нею было непосредственно и свѣжо.

Съ перваго-же момента вниманіе публики обратилось на внѣшнюю постановку. Старательно отысканные, но не вполнѣ правдиво и художественно сгруппированные, черезчуръ парадные бытовые аксессуары сразу заслонили неувѣренную игру актеровъ. Въ первыхъ діалогахъ

исполнителей не было ничего подкупающаго—ни живой разговорной интонаціи и умѣлаго, свободнаго обращенія съ звучнымъ, полновѣснымъ, грубымъ и мѣткимъ народнымъ языкомъ, ни колоритнаго разнообразія въ манерахъ и пріемахъ. Сильно нарумяненныя бабы, въ щеголеватыхъ и при томъ музейно-архаическихъ головныхъ уборахъ и ослѣпительно бѣлыхъ рубахахъ, неловко произносили затверженныя ругательныя слова, не передавая характернаго бабьяго говора, съ его тягучей слащавостью въ неторопливой бесѣдѣ и неудержимыми, надоѣдливо-неугомонными выкриками во время ссоры. Никита производилъ впечатлѣніе развязнаго трактирнаго полового. Петръ въ длинноволосомъ мужицкомъ парикѣ и черезчуръ широкой бѣлой рубахѣ съ кумачными ластовицами старательно и монотонно ныль, чтобы дать почувствовать публикѣ свою болѣзненность. Все дѣлалось очень добросовѣстно, но нѣсколько натянуто, неловко, безъ одушевленія и поэтической непосредственности. Публика ощутила разочарованіе,—началась та критическая головная работа, которая разрываетъ ея живую связь со сценою, предоставляя каждому самостоятельно справляться съ своими впечатлѣніями, согласно съ своими тенденціями и предубѣжденіями.

Появленіе Стрепетовой въ роли Матрены—несмотря на законченность артистически созданнаго ею облика—уже не могло спасти начавшагося въ зрительной залѣ разлада. А между тѣмъ талантливая актриса сдѣлала все, что можетъ сразу заставить чуткихъ къ искусству людей встрепенуться, насторожиться, открыть душу передъ художественнымъ созданіемъ автора. Актриса была въ ударѣ. Въ противоположность ненатурально пестрымъ костюмамъ другихъ женщинъ, Стрепетова одѣлась, какъ настоящая деревенская старуха: бурый войлочный зипунъ, старый темный платокъ на головѣ, низко надвинутый на лобъ и укутывающій лицо, подвязанное еще снизу другимъ сложеннымъ платкомъ, — какъ при зубной боли. На спинѣ, какъ у странницы, какая-то котомка или мѣшочекъ. Маленькая, сутуловатая фигура артистки, худое, болѣзненно-заостренное лицо, сдержанная нервозность въ движеніяхъ, большіе бѣлые верхніе зубы, зловѣще сверкающіе при нѣсколько искусственной слащавой улыбкѣ, тягучій вкрадчивый голосъ, то переходящій въ торопливый шепотокъ, то свѣтло звенящій увѣренными нотами, пригодными для выраженія тонкой житейской опытности и прозорливости—всѣ эти природныя свойства, какъ никогда еще, шли навстрѣчу трудной артистической задачѣ.

И всѣми этими свойствами Стрепетова воспользовалась съ истиннымъ мастерствомъ и мѣрою, создавъ цѣльный, простой, чуждый всякой мелодраммы типъ — образъ житейски-мудрой, по кошачьи гибкой и хитрой женщины, всецѣло сосредоточенной на мысли устроить благополучіе своего сына, согласно циническимъ правиламъ мірской морали. Ея нѣсколько закинутая назадъ голова съ выставленной впередъ нижней челюстью, съ застывшей льстивой улыбкой вокругъ большого рта, съ тусклымъ загадочнымъ взглядомъ, устремленнымъ куда-то вдаль, черезъ головы другихъ людей—это были уже черты, сознательно внесенныя даровитой актрисой въ сценическое исполненіе трудной и глубокой роли, которую, какъ всѣ истинно художественные образы, можно истолковать и завершить въ разныхъ направленіяхъ. Отдѣльныя мѣста въ исполненіи актрисы должны быть признаны превосходнымъ коментаріемъ къ пьесѣ Толстого. Въ самые трагическіе моменты она дѣлается нервно-суетливою, торопливою во всѣхъ движеніяхъ, страстно-стремительною по отношенію къ поставленной себѣ ближайшей задачѣ. Озираясь во всѣ стороны—потому что она пуще смерти боится общественнаго мнѣнія — понижая до шепота неровный, волнующій, искушающій голосъ, она не теряетъ ясности разсудка, дальновиднаго пониманія настоящихъ и будущихъ обстоятельствъ. Не разбирая средствъ, она толкаетъ къ своей цѣли другихъ и, въ случаѣ надобности, сама не гнушается никакой «работой». И когда цѣль ея достигается, ея лицо принимаетъ на одну минуту, только на одну минуту, просвѣтленное, успокоенное выраженіе.

Три отдѣльныя сцены, въ которыхъ роль Матрены по содержанію становится наиболѣе трагической, запечатлѣваются въ памяти съ особенною силою: сцена, когда Анисья выбѣгаетъ отъ умирающаго Петра съ нащупанными на его груди деньгами, которыя нужно какъ можно скорѣе спрятать, затѣмъ—сцена у погреба, гдѣ зарываютъ еще живого младенца и, наконецъ, предпослѣдняя сцена пьесы— на дворѣ, передъ избой, гдѣ идетъ свадебная гульба и гдѣ Никита, уже близкій къ полному отчаянію и раскаянію, мѣшкаетъ, упирается, не желая идти на благословеніе къ вѣнцу Акулины. Въ каждую изъ этихъ сценъ Стрепетова вноситъ особенный паѳосъ. Когда взвинченная ею Анисья, растерянная и обезумѣвшая отъ страха передъ собственнымъ поступкомъ, шатаясь, появляется на крыльцѣ, Матрена, какъ старый коршунъ, налетаетъ на нее, и потомъ, завертѣвшись на мѣстѣ, нетерпѣливо затопотавъ ногами,

но не теряя ни на секунду яснаго разумѣнія окружающихъ обстоятельствъ, стремительно привлекаетъ къ ней Никиту, передъ которымъ Анисья уже навѣрное не устоитъ. Никита взволнованно хватаетъ деньги, и въ ту-же минуту Матрена короткимъ, непроизвольнымъ, но сильнымъ движеніемъ выталкиваетъ его со сцены, куда сбѣжится сейчасъ народъ. Еще смѣлѣе и оригинальнѣе сцена у погреба. Въ лунную ночь поздней холодной осени, передъ освѣщенной избой, за которой слышны вздрагивающіе бубенцы разъѣзжающихся сватовъ и пьяныя пѣсни запоздалыхъ гостей, Матрена съ неумолимой житейской логикой, прикрытой заботливо-ласкающими увѣщевательными словами, убѣждаетъ сына схоронить концы совершеннаго имъ проступка. Она ластится къ нему, какъ кошка, скользитъ не то просящимъ, не то угрожающимъ взглядомъ по его глазамъ, и сдерживая свое нетерпѣніе и возростающее безпокойство передъ угрожающимъ скандаломъ, суетъ ему въ руки лопату, забѣгаетъ передъ нимъ съ фонаремъ, тихонько, осторожно, но нервно подталкиваетъ его къ погребу. Приходъ взбудораженной Анисьи чуть было не испортилъ всего дѣла. Но Матрена во время затыкаетъ ей ротъ, даетъ властный окрикъ на Никиту и, опять лихорадочно затопотавъ, засуетившись на мѣстѣ, съ трагическимъ смѣшкомъ, легонько вталкиваетъ его въ погребъ. Послѣдняя сцена, несмотря на краткость и отсутствіе видимаго содержанія въ этомъ моментѣ, достигаетъ у Стрепетовой удивительнаго художественнаго совершенства. Слегка на-веселѣ, она выходитъ изъ избы, отыскивая Никиту, завалившагося на дворѣ въ соломѣ. Весь ея разговоръ съ Никитой происходитъ подъ звуки свадебнаго пѣнія, которое широкими волнами вырывается на дворъ изъ избы каждый разъ, когда кто-нибудь, выходя или входя, пріоткрываетъ тяжелую дверь въ сѣни. Не добившись, несмотря на всѣ ухищренія, никакого толку отъ Никиты, она уступаетъ мѣсто пришедшей полупьяной Анисьѣ въ расчетѣ на то, что «ночная кукушка» перекукуетъ дневную. Пока Анисья тормошитъ и увлекаетъ Никиту, Матрена поджидаетъ на крылечкѣ, внимательно слѣдя за всѣмъ, что дѣлается на соломѣ, слегка приплясывая въ тактъ разгульной пѣснѣ—не отъ пьянаго веселья, отуманившаго Анисью и всѣхъ другихъ, а отъ напряженнаго нетерпѣнія, которое бьется въ ней какимъ-то лихорадочнымъ ритмомъ. Когда Никита обѣщаетъ придти къ гостямъ, она, сразу облегченная, съ плясомъ влетаетъ въ избу, распахнувъ дверь ударомъ кулака...

Но талантливое исполненіе роли Матрены не могло наполнить живымъ чувствомъ всю пьесу при заурядныхъ и даже безтолковыхъ исполнителяхъ другихъ ролей. Драматическое дѣйствіе находится почти всецѣло въ рукахъ Никиты, и грубое, однотонное исполненіе этой роли не выдающимся актеромъ должно было разстраивать всякую сценическую иллюзію. Сцена покаянія, которая, при талантѣ исполнителя, могла-бы явиться захватывающимъ моментомъ, совершенно пропала. Намѣченныя въ драмѣ отрывочными, но сильными штрихами психологическія колебанія и страданія этого типичнаго русскаго человѣка—добродушнаго и привлекательнаго бабника, способнаго, по безхарактерности, дойти до негодяйства и вдругъ вдохновенно, всенародно покаяться—стушевались въ аляповатомъ образѣ, представшемъ передъ публикой въ неудачномъ исполненіи. Томная и манерная Анисья, бѣлолицая Акулина, смахивающая болѣе на молодую разжирѣвшую купчиху, чѣмъ на тугоухую деревенскую дѣвку, Митричъ, съ недурнымъ гримомъ, но слабымъ, едва слышнымъ голосомъ, черезчуръ взрослая, расторопно шмыгающая по сценѣ Анютка, безъ малѣйшаго оттѣнка дѣтской простоты и непосредственности въ голосѣ и движеніяхъ, часто сбивающаяся на бойкую водевильную ingénue, стрѣляющую глазками въ публику — все это сливалось въ какую-то заурядную сценическую картину. Среди этихъ актеровъ, взявшихъ на себя видныя и отвѣтственныя роли въ драмѣ Толстого, Михайловъ, исполнявшій роль Акима, выдѣлялся только какъ талантливый, серьезно настроенный любитель. При простомъ задушевномъ и вполнѣ толковомъ исполненіи, которое загорѣлось вдохновеніемъ въ третьемъ актѣ, въ моментъ протеста противъ безобразій Никиты, при выдержанности тона, Михайловъ не создалъ однако никакого типа, не придалъ образу Акима внѣшней выпуклости и внутренней самобытности. Этотъ заикающійся, грязнорабочій мужиченко, превозмогающій постоянно какія-то невѣроятныя трудности при выраженіи самыхъ любимыхъ своихъ мыслей, безтолково, надоѣдливо повторяющій сотни разъ одно и то-же слово, одну и ту-же фразу, исполненъ самыхъ добрыхъ чувствъ и настроеній. Выдѣляя въ этой роли ея моральную тенденцію, Михайловъ не сумѣлъ, какъ сдѣлалъ-бы это истинный артистъ, влить эту тенденцію въ яркую внѣшнюю форму, которая передала-бы глубокій юморъ автора. По объясненію самого Толстого, переданному недавно газетнымъ корреспондентомъ, Акима нужно играть вертлявымъ, суетливымъ, краснымъ отъ волненія,

безпомощно хлопающимъ себя руками, мужикомъ. Только при такомъ внѣшнемъ образѣ его внутренняя красота обрисуется въ своей непритязательности. «Выходитъ на сцену Акимъ, объяснялъ Толстой своему собесѣднику. Что онъ ничего не стоющій мужиченко, видно даже изъ того, что его ни жена, ни сынъ въ грошъ не ставятъ. Публика добродушно смѣется надъ его заиканіемъ. Но вотъ настаетъ моментъ и Акимъ раскрываетъ свою душу, обнаруживая въ ней такіе перлы, что каждому должно сдѣлаться жутко». Таковъ Акимъ, какимъ его представляетъ себѣ Толстой. Но именно эти черты, совершенно пропали при тепломъ, слегка возвышенномъ, но монотонномъ исполненіи Михайлова. Актеръ съ самаго начала взялъ черезчуръ вялый, медленный темпъ. При первомъ появленіи съ Петромъ онъ не возбуждаетъ въ зрителяхъ никакого особеннаго интереса къ себѣ. Сбивчивыя, отрывочныя объясненія съ Никитою по поводу Маринки не производятъ впечатлѣнія. Въ тонѣ его дрожитъ какая-то плаксивая нота, а однообразіе и скудость въ жестикуляціи, также какъ и внѣшній обликъ—это озабоченное, грустное, плоское лицо съ малокровнымъ цвѣтомъ кожи, — обрисовываютъ унылую, безпомощно скорбную натуру, находящуюся въ сознательномъ разладѣ съ окружающей средой. Этотъ образъ, не сходящійся съ замысломъ Толстого, выдержанъ актеромъ до конца, и проповѣдь Акима въ третьемъ актѣ, вызывающая неожиданныя бурныя рукоплесканія публики, надо отнести не къ художественности и выпуклости сценическаго исполненія, а къ самому содержанію его обличительныхъ словъ, въ которыхъ съ такой силой вырывается протестантская натура автора.

Вотъ каково было, въ общихъ чертахъ, исполненіе «Власти Тьмы» въ театрѣ Литературно-Артистическаго кружка. Несмотря на всѣ старанія, несмотря на выдающееся исполненіе роли Матрены, и обдуманную, теплую игру Михайлова, драма въ общемъ не имѣла того успѣха, какого она заслуживала. Между авторомъ, вступающимъ въ борьбу со всякимъ житейскимъ міросозерцаніемъ, и обществомъ, спокойно уносящимъ изъ театра свои житейскія понятія и пристрастія, не произошло живого общенія на художественной почвѣ. Драма Толстого не только не покорила, но даже не уязвила публики.

Актеры Александринскаго театра совершенно не справились съ своею задачею. Къ постановкѣ «Власти Тьмы» были привлечены почти всѣ лучшіе артисты труппы, но ни одинъ изъ нихъ

не создалъ изъ своей роли ничего сколько-нибудь замѣтнаго и талантливаго въ сценическомъ отношеніи. Важная роль Матрены была поручена, по грубому недомыслію г. В. Крылова, г-жѣ Стрѣльской, — актрисѣ, играющей комическихъ старухъ, и самой своей фигурой, расторопной, приземистой и грузной, вызывающей при первомъ своемъ появленіи какой-то традиціонный смѣхъ райка. Ея вульгарный голосъ съ оттѣнкомъ расхлябистаго добродушія, невозмутимое сонное лицо съ подслѣповатыми глазами и пухлыми щеками, вздрагивающими при каждой фразѣ, комическая походка маленькими шажками — такова была толстовская Матрена на сценѣ Александринскаго театра. Въ передачѣ Стрѣльской она вышла дряблой старой кумушкой, которая только по своей дурости продѣлываетъ возмутительныя вещи, какъ-бы подсказываемыя ей кѣмъ-то другимъ. Г-жа Васильева въ роли Анисьи не давала цѣльнаго образа нерѣшительной, рабски влюбленной женщины, представленной въ пьесѣ Толстого. Савина, умно принарядившаяся для реалистическаго праздника въ грязнѣйшую паневу и натянувшая раскрашенное трико, создающее иллюзію измазанныхъ босыхъ ногъ, не пожалѣвшая — для полноты впечатлѣнія — грубыхъ красокъ для своего нервно-измученнаго, интеллигентнаго лица, создала въ роли Акулины недурное подобіе придурковатой деревенской дѣвки. Ея капризный, нѣсколько носовой голосъ звучалъ глуше и рѣзче обыкновеннаго. Нарочито-аляповатые, иногда цинически безобразные жесты кокетливо взывали къ веселой сочувственной улыбкѣ со стороны публики, которой предстояло оцѣнить великое самопожертвованіе избалованной талантливой актрисы. Никита, въ изображеніи Сазонова, не вышелъ законченнымъ типомъ. Артисту не доставало непосредственнаго увлеченія, и его щеголеватая размашистость производила впечатлѣніе чего-то нѣсколько надуманнаго. Въ сценѣ раскаянія Сазонову не удалось, несмотря на подъемъ драматизма, захватить публику, увлечь ее, побороть въ ней невинное сожалѣніе о разстраивающемся свадебномъ весельѣ, разыгранномъ, кстати сказать, на обѣихъ сценахъ съ мейнингенскимъ оживленіемъ. Роль Акима исполнялъ Давыдовъ. Жирный, звучный, подъячески резонерскій голосъ, старательно заглушаемый почему-то до степени хриплаго бормотанья. закругленная, почти шарообразная фигура, усиленно, но тщетно перетягиваемая кушакомъ, надоѣдливое подчеркиванье отчетливо произносимаго «тае» вмѣсто «таё»—все это не могло передать тол-

стовскаго Акима. Весь свой изобрѣтательный талантъ Давыдовъ ухлопалъ на аксессуары, придавшіе его роли только тяжеловѣсную прозаичность. Въ третьемъ дѣйствіи, садясь за ужинъ, онъ тщательно крестится, и потомъ медленно, вкусно прожевываетъ поданную на столъ тюрю, жадно сгребая ее съ ложки оттянутой верхней губой. Небольшое разсужденіе Акима о банкахъ было произнесено съ хорошей резонерской дикціей—и только. Почти всю сцену безобразной ссоры въ избѣ Никиты, заканчивающуюся взрывомъ негодованія со стороны Акима, артистъ провозился со своею обувью, педантически закутывая ноги онучами и перекручивая ихъ веревкой отъ лаптей. Повидимому, Давыдовъ не нашелъ лучшаго выраженія для внутренней тревоги старика, который покидаетъ теплую печь, чтобы уйти на холодъ отъ удушающаго пьянаго безобразія. Лучшимъ мѣстомъ во всей пьесѣ, въ исполненіи ея актерами Александринскаго театра, надо признать ночную сцену въ избѣ—между Митричемъ и Анюткою. Драма, достигающая здѣсь высокой, увлекательной поэзіи, захватила свѣжую, нервную организацію дѣвочки, игравшей Анютку. Варламовъ въ роли Митрича слишкомъ браво и сочно подавалъ свою реплику, но глубокомысленно-юмористическія слова, въ которыхъ свѣтло и ярко пробивался геній Толстого, разливали въ зрительной залѣ широкіе, свѣжіе токи. Трепетное возбужденіе Анютки, достигающее послѣ ухода изъ избы Никиты и Матрены паническаго ужаса, было передано даровитой дѣвочкой съ трогательной правдивостью. Съ прерывающимися, все возростающими криками она бросается на печь къ Митричу, лихорадочно хватаясь за выступы, какъ болѣзненный птенецъ, безпомощно взмахивающій и бьющійся слабыми крыльями. Но какъ я уже сказалъ, это — единственная сцена, проведенная актерами Александринскаго театра съ полнымъ успѣхомъ. Главныя роли были исполнены либо совершенно неудовлетворительно, — какъ роль Матрены, Анисьи,—либо тускло, флегматично, безъ драматическаго движенія и силы. Пьеса была прослушана со вниманіемъ, но и здѣсь — еще замѣтнѣе, чѣмъ въ Маломъ театрѣ, — публика, не возбужденная и не приподнятая актерами, разошлась послѣ спектакля съ чувствомъ неудовлетворенія, въ тягостномъ разладѣ съ авторомъ.

Въ Москвѣ, по сообщеніямъ газетъ, «Власть Тьмы» была поставлена еще менѣе удачно, чѣмъ въ Петербургѣ. По подробнымъ сообщеніямъ корреспондента «Новаго Времени» Амфи-

театрова, драма прошла на сценѣ Московскаго Малаго театра безъ всякаго успѣха. Роли были распредѣлены неудачно. Въ публикѣ чувствовалась тоска, недоумѣніе, точно на любительскомъ спектаклѣ. Болѣе сносно «Власть Тьмы» была поставлена, — какъ это ни странно сказать—въ театрѣ «Скоморохъ». Потомъ, несмотря на обнаружившіяся трудности въ постановкѣ и исполненіи пьесы, она быстро обошла почти всѣ существующія въ Россіи провинціальныя сцены. Но даже въ такомъ, сравнительно интеллигентномъ, университетскомъ городѣ, какъ Кіевъ, гдѣ въ свое время играли лучшіе русскіе актеры, для драмы Толстого не нашлось мало-мальски сносныхъ исполнителей. По сообщенію «Кіевскаго Слова» (№ 2850), въ самыхъ трагическихъ мѣстахъ въ публикѣ гулялъ веселый гулкій смѣхъ. «Анютка, пишетъ рецензентъ, мучается боязнью, что ребеночка закопаютъ живьемъ—смѣхъ. Никита дрожитъ при воспоминаніи о томъ, какъ трещали подъ доской маленькія косточки—хохотъ. И это не разъ, и не два, а десятки разъ, до конца пьесы, вплоть до того, какъ Акимъ проситъ господина урядника погодить и дать сыну докончить передъ міромъ свою исповѣдь». Почти такая-же исторія произошла въ Орлѣ. Нигдѣ рѣшительно драма Толстого не была разыграна съ надлежащимъ ансамблемъ. Петербургъ далъ только хорошую Матрену, провинція,— если довѣряться газетнымъ сообщеніямъ, — не выдвинула ни одного актера, способнаго проникнуться по-настоящему духомъ и содержаніемъ произведенія Толстого. Публика и артисты оказались недовольны другъ другомъ и, не понимая, въ чемъ дѣло, перенесли свое разочарованіе и озлобленіе на автора, который и безъ того постоянно возбуждаетъ въ обществѣ неосмысленныя, враждебныя чувства. Печать, стоящая на одномъ уровнѣ съ читающей публикой и привыкшая угодливо откликаться на все банальное, на всякій пошлый шумъ, поспѣшила дать ходъ жалкому критикантству заурядныхъ рецензентовъ. Пьесу Толстого гдѣ вѣжливо, а гдѣ и совсѣмъ невѣжливо, разбранили. На автора посыпались патріотическіе, безтолково-народническіе и недомысленно-эстетическіе упреки. Одна распространенная газета, особенно излюбленная посѣтителями дешевыхъ распивочныхъ, не постѣснилась заявить, будто пьесу Толстого, во время ея представленія на Александринской сценѣ, «единодушно ошикали всѣмъ театромъ». «Новое Время», усердно покровительствующее антрепризѣ Малаго театра, не сказало ни одного живого слова ни по поводу самой драмы Толстого,

ни по поводу ея постановки. «Новости», послѣ нѣсколькихъ совершенно безцвѣтныхъ репортерскихъ замѣтокъ, разразились противъ Толстого негодующимъ фельетономъ Серг. Печорина. Съ помпой, съ какою-то напускною докторальностью дешеваго публициста, фельетонистъ распространяется, въ назиданіе Толстому, о задачахъ истиннаго искусства, повторяя заѣзженныя разсужденія о различіи между грубой дѣйствительностью и поэтическими образами, въ которыхъ эта дѣйствительность должна воплощаться. Во «Власти Тьмы» высоко-культурному Печорину почуялся какой-то «специфическій духъ». Онъ не видитъ въ этой драмѣ ничего выдающагося: «полное сознательное игнорированіе сценической мѣры, никакой уступки художественнымъ требованіямъ, какая-то жестокость по отношенію къ зрителю, преднамѣренная рѣзкость пріемовъ». Міросозерцаніе Толстого, какъ оно проявилось во «Власти Тьмы», кажется петербургскому фельетонисту средней руки недостаточно интеллигентнымъ. «Биржевыя Вѣдомости» нашли возможнымъ поставить въ упрекъ Толстому неудачное олицетвореніе «чисто христіанской добродѣтели и тѣхъ мыслей, до которыхъ путемъ долгихъ вѣковъ додумывается человѣчество, въ какомъ-нибудь *косноязычномъ* Акимѣ, съ его первобытно-неразвитымъ *языкомъ*». Патріотическій «Гражданинъ», въ полуграмотныхъ фразахъ, подписанныхъ именемъ его постояннаго критика М. Южнаго, выразилъ мнѣніе, что Толстой не далъ въ своей пьесѣ ничего типичнаго. Онъ употребилъ, по словамъ газеты, самые простые пріемы, и «вся его драма есть изображеніе одного случая, который случился съ одной мужицкой семьей. Само собой разумѣется, что огромный талантъ автора сказался и тутъ, и лица, такъ или иначе причастныя къ его случаю, изображены необыкновенно живо, ярко и рельефно, но это не мѣшаетъ тому, что все происшествіе остается все-же случайнымъ». Случайно случившійся случай, къ которому причастны всѣ лица толстовской драмы, не могъ, конечно, послужить подходящимъ матеріаломъ для критическаго изслѣдованія самодовольно-ограниченнаго и невѣжественно-ханжескаго критика. Мутно-сѣрая, предназначенная для престарѣлыхъ канцелярскихъ чиновниковъ, газета Добродѣева «Сынъ Отечества» оказалась недовольною самымъ названіемъ пьесы. «Что значитъ, спрашиваетъ какой-то Ратай, *Власть тьмы?* Какой именно *тьмы?*» Потомъ, на секунду призадумавшись, фельетонистъ даетъ такого рода рѣшительный отвѣтъ на свой собственный ядовитый вопросъ: «тьма олицетворяется въ образѣ *бабъ* и означаетъ—

невѣжество, непониманіе того, что понятно каждому, мало-мальски просвѣщенному мужику». Слѣдомъ за столичными судьями Толстого пустились во всѣ тяжкіе разные провинціальные борзописцы. Въ одной кіевской газетѣ надъ драмой былъ изреченъ слѣдующій безпощадный приговоръ: «Власть Тьмы»,—писала газета, — не литературное, не художественное произведеніе, «а возмущающая душу невѣроятная и тенденціозная клевета на русское крестьянство и его жизнь, сборище нравственныхъ уродовъ, какіе если и встрѣчаются въ дѣйствительности, то лишь какъ исключенія, уродовъ, никому не интересныхъ и не вызывающихъ въ зрителѣ ничего, кромѣ отвращенія и скуки. Все въ этомъ произведеніи искусственно и фальшиво, и оно—въ общемъ—является, дѣйствительно, властью тьмы, той тьмы антихудожественной тенденціозности, которая покорила своей власти даже такой великій талантъ, какъ гр. Л. Н. Толстой».

Вотъ съ какими комичными, уродливыми сужденіями о произведеніи Толстого выступила русская печать. Въ журналистикѣ и обществѣ началась кутерьма, свалка нелѣпыхъ, дикихъ мнѣній — съ похвалами художественному дарованію Толстого въ видѣ банальныхъ общихъ мѣстъ и ожесточенными порицаніями за еретическія стремленія автора. И журналистика, и общество проявили въ данномъ случаѣ такую-же компетентность въ пониманіи духа и характера творчества Толстого, какъ одинъ отечественный педагогъ, который, по сообщенію провинціальной газеты, въ произнесенной недавно прекрасной рѣчи передъ многочисленной аудиторіей «горько скорбѣлъ о томъ, что послѣ такого образцоваго произведенія, какъ Князь Серебряный, Левъ Толстой написалъ столько чепухи»...

Художественное произведеніе Толстого, въ которое съ такою силою, съ такимъ напоромъ хлынули тогда еще новыя идеалистическія стремленія, оказалось въ общемъ не по средствамъ актерамъ и не по вкусу публикѣ. Оно упало, какъ тяжелый раскаленный метеоръ въ грязное стоячее болото современной жизни, всколыхнуло на минуту его темную, смрадную воду и, произведя зловѣщее шипѣніе, стало опускаться на его илистое дно. Между буржуазнымъ обществомъ и писателемъ, отдавшимъ свои силы на служеніе протестантской морали, образовалась бездна, которая заполнится только въ будущемъ, когда умственныя и нравственныя силы общества, переживъ тяжелое броженіе со-

временной эпохи, окончательно передѣлають устарѣвшія жизненныя понятія. Только въ новой исторической атмосферѣ публика и актеры пробились-бы сквозь густыя народно-бытовыя краски этой вдохновенной драмы къ ея глубокому обще-человѣческому смыслу.

Я имѣю возможность подкрѣпить эти разсужденія словами самого Толстого, переданными мнѣ въ одномъ письмѣ изъ Москвы (отъ 8 дек. 1895 г.), которое я печатаю съ согласія его автора. Краткій отзывъ Толстого о собственномъ произведеніи съ достаточной силой подчеркиваетъ его замыселъ, оставшійся, повидимому, неяснымъ даже для той части публики, которая уносила изъ театра самое пріятное впечатлѣніе отъ художественно-бытовыхъ достоинствъ пьесы. Вотъ какъ записаны здѣсь слова Толстого:

> «Толстой недоволенъ постановкой «Власти тьмы» въ Маломъ театрѣ въ Москвѣ и — по слухамъ и отзывамъ — также въ Петербургѣ. Въ Москвѣ онъ смотрѣлъ постановку «Власти тьмы» на репетиціи. Даже исполненіе роли Анютки Егоровой, которую всѣ такъ хвалили, его не удовлетворило. «Было что-то раздирательное, сказалъ онъ. Это было слишкомъ реально, слишкомъ похоже на дѣйствительность. Она, видно, и сама перепугалась, когда кричала, и это оставляло непріятное впечатлѣніе — слишкомъ сильно дѣйствовало на чувство». Только Садовскую, игравшую роль Матрены, онъ хвалилъ безусловно,—за пониманіе настоящаго замысла автора. «Матрену вовсе не надо играть злодѣйкой, какой-то леди Макбетъ, какъ думаютъ многіе, сказалъ Толстой, это—обыкновенная старуха, умная, желающая по-своему добра сыну. Ея поступки не есть результатъ какихъ-нибудь особенныхъ злодѣйскихъ свойствъ ея характера, а просто выраженіе ея міросозерцанія. Она искренне думаетъ, что все то, что удобно и незазорно передъ другими людьми устраиваетъ жизненное благополучіе, вполнѣ возможно и позволительно. Темныя дѣла дѣлаются, по ея мнѣнію, всѣми — безъ этого невозможна жизнь, и она ихъ не боится». Вообще замыселъ драмы заключается не въ обличеніи народной жизни и какихъ-нибудь дурныхъ крестьянскихъ характеровъ, а въ изображеніи общаго всѣмъ классамъ житейскаго міросозерцанія, и то обстоятельство, что представители этого міросозерцанія смотрятъ драму съ легкимъ сердцемъ, какъ далекую отъ нихъ народ-

ную картину, кажется Толстому доказательствомъ того, что эта вещь не удалась ему...»

II.

Новая эпоха, которая ознаменуется въ своихъ лучшихъ выраженіяхъ полною побѣдою идеалистическихъ понятій, радикально передѣлаетъ и область искусства, и всю практическую область, всю жизнь людей. Никакія теоретическія идеи, зародившіяся въ сознаніи, не могутъ остаться безъ вліянія на производительную работу человѣческой души въ самыхъ разнообразныхъ направленіяхъ. Раздвигая умственную сферу, озаряя ее болѣе яркимъ свѣтомъ, они открываютъ новые горизонты даже для простого чувственнаго воспріятія, съ котораго начинается, но которымъ никогда не завершается развитіе художественнаго процесса. Каждый новый оттѣнокъ въ міросозерцаніи отражается на ощущеніяхъ человѣка, порождаетъ новые эфекты въ чувственной сферѣ. Всякій знаетъ, что при искусственномъ вечернемъ освѣщеніи многіе цвѣта кажутся совершенно иными, чѣмъ при свѣтѣ солнца. Понятія идеалистическія являются именно яснымъ бѣлымъ свѣтомъ,—по сравненію съ реалистическими понятіями, односторонними, какъ каждый отдѣльный цвѣтъ солнечнаго спектра. Овладѣвъ душевной жизнью, въ качествѣ центральной силы, они создаютъ новые чувственные матеріалы, новыя представленія и настроенія, опредѣляющія теоретическую и практическую дѣятельность. «Всѣ великія перемѣны въ жизни одного человѣка или всего человѣчества, говоритъ Толстой въ статьѣ *Не-дѣланіе*, начинаются и совершаются только въ мысли. Какія-бы ни происходили внѣшнія перемѣны въ жизни людей, какъ ни проповѣдывали-бы необходимость измѣненія чувствъ и поступковъ, жизнь людей не измѣнится до тѣхъ поръ, пока не произойдетъ перемѣна въ мысли. Но стоитъ произойти перемѣнѣ въ мысли, и рано или поздно, смотря по важности перемѣны, она произойдетъ въ чувствахъ и въ дѣйствіяхъ и въ жизни людей такъ-же неизбѣжно, какъ произойдетъ поворотъ корабля послѣ поворота руля». Само собою разумѣется, что измѣненіе въ сознательной сферѣ, о которомъ идетъ рѣчь, только въ томъ случаѣ отражается кореннымъ образомъ на всей жизни человѣка, если оно касается главныхъ принциповъ духовной дѣятельности—религіозно-философскихъ, нравственныхъ и эстетическихъ

идей. Эти именно идеи связываютъ между собою явленія психической жизни, сливаютъ религіозныя, нравственныя и эстетическія понятія въ цѣльную философскую систему, при которой, среди ветхихъ основъ жизни, ярко обозначаются начала новой жизни, новаго творчества.

Современное общество, при всемъ накопленіи идейныхъ силъ и запросовъ, отличающихъ его отъ общества еще недавней исторической эпохи, не выдвинуло изъ своей среды людей съ окончательно сложившимся философскимъ міровоззрѣніемъ новаго идеалистическаго типа. То, что замѣчается оригинальнаго въ жизни и литературѣ, въ большинствѣ случаевъ должно быть объяснено скорѣе безсознательной работой, инстинктивнымъ исканіемъ болѣе вѣрныхъ умственныхъ и эстетическихъ путей, чѣмъ яснымъ проникновеніемъ къ философскому источнику творческой дѣятельности. Однако, въ широкомъ броженіи современной эпохи, выбрасывающемъ на поверхность европейской литературы много странныхъ, болѣзненно-эксцентричныхъ, даже уродливыхъ явленій, намѣчаются факты, предвѣщающіе расцвѣтъ идеалистическаго искусства. Черезъ пеструю путаницу капризныхъ ощущеній и узко-эстетическихъ понятій, черезъ безсмысленную игру словъ, то мелодически ласкающихъ ухо, то грубо задѣвающихъ темные человѣческіе инстинкты, черезъ литературное декадентство пробиваются—подъ именемъ символизма—побѣги того настоящаго возвышеннаго искусства, которое будетъ органическимъ соединеніемъ религіозно-философскихъ, нравственныхъ и эстетическихъ идей на почвѣ поэтическаго творчества. Понятіе символическаго искусства еще не опредѣлилось въ современныхъ умахъ ясно и глубоко. Оно часто смѣшивается съ декадентствомъ, которое по существу своему есть только типическое проявленіе односторонней эстетической реакціи. Сами декаденты охотно именуютъ себя символистами, думая, что говорить случайными намеками и туманными, хитросплетенными аллегоріями то-же самое, что выражать метафизическія идеи въ строгихъ и простыхъ образахъ идеалистическаго искусства. Правда, даже на символическихъ произведеніяхъ нѣкоторыхъ истинно талантливыхъ современныхъ людей, напр., Метерлинка, можно найти разлагающіеся, рыхлые пласты болѣзненнаго декадентства. При отсутствіи въ обществѣ и въ самихъ дѣятеляхъ искусства стройныхъ, выдержанныхъ понятій критическаго идеализма, смѣшеніе символизма съ декадентствомъ является естественнымъ, а въ данную переходную,

подготовительную эпоху—почти неизбѣжнымъ. Но природа настоящаго символическаго искусства, съ его благороднымъ трагическимъ содержаніемъ, съ его безконечными религіозными перспективами, съ его рѣзкимъ протестантствомъ по отношенію ко всему пошлому, житейскому, буржуазному, окрѣпнетъ въ чистомъ, горномъ воздухѣ научно-философскаго идеализма. Свѣжимъ дуновеніемъ освобожденной мысли разсѣется манерность и напыщенность безплоднаго, развращеннаго декадентства.

Упомянутое выше, недавно полученное мною частное письмо передаетъ нѣсколько разсужденій Толстого на тему о декадентствѣ, представляющихъ большой интересъ. Перепечатывая эту часть письма, я не считаю возможнымь выпустить и тѣ строки, которыя выражаютъ личныя мнѣнія автора объ отношеніи Толстого къ искусству вообще.

«Самымъ характернымъ, оригинальнымъ и цѣльнымъ изъ всего, что мнѣ пришлось сегодня слышать отъ Толстого, говорится въ письмѣ, было его разсужденіе о современной литературѣ въ связи съ декадентствомъ. Мнѣ не разъ приходилось слышать его сужденія объ искусствѣ и все, что онъ говорилъ, убѣждало меня въ томъ, что онъ отвергаетъ или «отрицаетъ» искусство только въ извѣстномъ смыслѣ, требуя для него внутренней реформы во имя того, что составляетъ душу всякаго настоящаго искусства и душу всего ученія Толстого. Разговоръ нашъ на эту тему начался по поводу нѣкоторыхъ беллетристическихъ вещей въ послѣднихъ книжкахъ журналовъ. Толстой, какъ вы знаете, читаетъ почти все, что пишутъ современные беллетристы, и впечатлѣнія его на ихъ счетъ, конечно, такъ-же неутѣшительны, какъ впечатлѣнія всѣхъ свѣжихъ и живыхъ нашихъ современниковъ. «У меня составилась за послѣднее время своя теорія на этотъ счетъ, сказалъ онъ, обращаясь ко мнѣ.—Я называю декадентами всѣхъ современныхъ писателей, потому что въ ихъ искусствѣ осталась только одна форма,—до того технически усовершенствованная, что она сама по себѣ производитъ впечатлѣніе на читателя, заставляя его забывать отсутствіе внутренняго содержанія. У нашихъ современныхъ беллетристовъ, даже неособенно талантливыхъ, способность дѣйствовать на воображеніе читателя развилась въ ущербъ всякому смыслу. Весь талантъ писателя, все его искусство сосредо-

точено только на томъ, какъ изобразить то или другое, какъ передать со всѣми мельчайшими подробностями тотъ или другой жизненный моментъ. И до того это хорошо удается имъ, что, читая въ какой-нибудь повѣсти А., какъ, напр., одѣвался господинъ къ торжественному обѣду, такъ и видишь передъ глазами его бѣлый галстухъ и жилетъ, и фракъ. Прежде всякія описанія давались съ трудомъ даже болѣе крупнымъ талантамъ, теперь—это стало легко всякому. И писатели, когда пишутъ, даже не разгорячаются, не разгораются въ процессѣ своей работы, и создаютъ эфекты, захватывающіе воображеніе читателя, не имѣя въ душѣ ничего, что стоило-бы высказать. То-же самое я вижу и въ современной музыкѣ, и во всѣхъ другихъ родахъ искусства. Ничего нѣтъ въ душѣ— и сочиняютъ, и пишутъ съ полнымъ успѣхомъ! Искусство перестало быть серьезнымъ дѣломъ, какимъ было оно прежде. Когда Софоклъ творилъ, это было для него дѣло божественное, онъ священнодѣйствовалъ, вкладывалъ въ свои драмы то, что у него въ душѣ было самаго лучшаго, самаго серьезнаго—и потому его понималъ весь народъ. Онъ говорилъ о вещахъ, имѣющихъ общее значеніе и высшій, религіозный смыслъ. Точно также, когда Бетховенъ творилъ, онъ весь загорался, все лучшее, самое серьезное, что было у него въ душѣ, выливалось въ его музыку. Онъ самъ загорался—и зажигаетъ всѣхъ насъ, когда мы его слушаемъ. А теперешнимъ художникамъ нечего сказать, и они все-таки говорятъ—должно быть для того, чтобы произвести впечатлѣніе на публику. И потому все, что теперь дѣлается въ искусствѣ,—мертвое, а не живое, пригодное и понятное только для извѣстныхъ классовъ общества, которымъ образы современныхъ художниковъ близки потому, что взяты изъ дѣйствительности. И это есть величайшая опасность для искусства. Тѣ, которыхъ всѣ называютъ декадентами, откровенно проповѣдуютъ, что все дѣло въ внѣшнихъ впечатлѣніяхъ, въ игрѣ эфектовъ, не захватывающихъ сущности духовной жизни. Импрессіонизмъ тутъ откровененъ, тогда какъ у другихъ современныхъ писателей онъ скрытъ подъ такъ-называемымъ реализмомъ. Вы спросите меня, почему-же тогда—еще не особенно давно, во времена Пушкина и Гоголя, искусство стояло на такой высотѣ? Я думаю, что въ то время искусство еще вырабатывалось, нужно было вы-

работать форму, — форма не давалась, какъ что-то готовое, что можно очень легко сдѣлать внѣшними средствами, затверженными и всѣмъ доступными техническими пріемами. Тогда форма была неотдѣлима отъ содержанія, именно потому, что ее нужно было создавать извѣстной, напряженной, внутренней работой, въ которой содержаніе пробивалось наружу. Оттого въ искусствѣ того времени все было такъ свѣжо... даже Гоголевскій Ноздревъ, сидящій на полу и хватающій за платье танцующихъ. Но искусство, начавшееся у насъ въ то время, выработало форму, сдѣлало ее доступной для всѣхъ и теперь разлагается... Попадаются, правда, вещи, въ которыхъ проглядываетъ мысль автора, то, что называется тенденціей. Но тогда эта тенденція торчитъ изъ произведенія, какъ какой-нибудь каркасъ—проволока, на которую нанизываются, положимъ, цвѣты въ искусственномъ вѣнкѣ. У однихъ мы видимъ какую-то разваливающуюся груду цвѣтовъ, ни на что не нанизанныхъ, у другихъ торчитъ голая пустая проволока. Такая тенденція вовсе не обнаруживаетъ глубокаго духовнаго содержанія, которое необходимо въ настоящемъ искусствѣ.

Сообщаю вамъ всѣ эти слова, кажется, точно мною записанныя во всѣхъ характерныхъ подробностяхъ. Дѣлаю это подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ. Считаю очень важнымъ все то, что Толстой говорилъ сегодня, по самой темѣ. Такъ какъ вы собираетесь писать о Толстомъ,—посылаю вамъ это письмо и думаю, что если оно въ какомъ-нибудь отношеніи пригодится для вашей статьи, — съ моей стороны не будетъ неделикатностью по отношенію къ Толстому представить вамъ мою запись—даже для напечатанія».

Въ этомъ разсужденіи Толстой, какъ мнѣ кажется, совершенно вѣрно указалъ на отличительную особенность современнаго декадентства, съ его холодною, виртуозною игрою эфектами внѣ какого либо идейнаго содержанія. При своихъ новаторскихъ претензіяхъ декадентство постоянно сбивается на ординарную пошлость, замѣняя простоту и ясность настоящаго художественнаго вымысла нелѣпыми уподобленіями и аллегоріями. Отмѣчая эту сторону декадентства, Толстой затрогиваетъ больное мѣсто въ современномъ движеніи искусства. О символизмѣ онъ ничего не говоритъ. Но сочувственно вспоминая работу великихъ старыхъ художниковъ во всѣхъ областяхъ искусства, Толстой

этимъ самымъ логически допускаетъ необходимость такого творчества, въ которомъ гармонически сочетались-бы лучшіе элементы духовной жизни—по какому-то новому закону, выработанному сознательнымъ отношеніемъ къ задачамъ поэтической дѣятельности. Это сознательное отношеніе къ цѣлямъ искусства должно внести въ произведенія художественнаго творчества все то, что составляетъ отличіе современнаго идеализма отъ наивнаго безсознательнаго идеализма прошедшихъ историческихъ эпохъ. Въ будущемъ искусствѣ, которое явится воплощеніемъ цѣльнаго и стройнаго міросозерцанія, при иномъ отношеніи къ жизни, ко всякой дѣйствительности, неизбѣжно возродится прежній артистическій экстазъ, искусство опять станетъ дѣломъ труднымъ и серьезнымъ.

Есть признаки того, что въ искусствѣ уже подготовляется эта коренная реформа, — обновленіе его внутренней идеи и внѣшней оболочки. Но то новое отношеніе къ искусству, которое еще слабо, неувѣренно пробивается въ самой литературѣ, бродитъ въ ней запутанными, иногда невѣрными дорогами, въ обществѣ почти совсѣмъ еще не опредѣлилось. Современные люди, не имѣя опоры въ широко разработанныхъ эстетическихъ и научно-философскихъ ученіяхъ, строятъ свои взгляды на литературныя произведенія новаго типа сообразно своимъ преобладающимъ индивидуальнымъ особенностямъ. Одни, какъ-бы примыкая къ реформаторскому движенію, берутъ изъ него только внѣшнюю эстетическую сторону, съ нервическимъ упоеніемъ разслабленныхъ наркотиковъ превознося ея красоту. При бездѣятельности высшаго нравственнаго инстинкта, имѣющаго глубокую мистическую природу, они видятъ въ красотѣ какую-то внѣшнюю силу, равнодушную къ существующему въ дѣйствительности злу и къ божественнымъ грезамъ о добрѣ и благѣ. Люди другого типа ищутъ въ художественныхъ произведеніяхъ категорическаго отвѣта на вопросы моральнаго характера, на вопросы о томъ, какъ именно нужно поступать въ жизни для воплощенія альтруистической добродѣтели. Ихъ интересуетъ только жизненная тенденція автора, причемъ одни понимаютъ эту тенденцію въ узко гражданскомъ смыслѣ, въ духѣ передовыхъ политическихъ стремленій даннаго историческаго момента, другіе—въ смыслѣ личной практической морали. Произведенія, въ которыхъ заложены глубокія, вѣчныя идеи, не поддающіяся немедленной эксплоатаціи въ интересахъ жизненнаго благополучія, кажутся этимъ одностороннимъ поборникамъ морали произведеніями пустыми, аристократически праздными. Обѣ эти кате-

горіи людей, образующія современное интеллигентное общество, находятся на низкой ступени философскаго развитія и потому не могутъ внести въ искусство нашихъ дней тѣхъ широкихъ, ясныхъ настроеній, въ которыхъ неразрывно соединились бы на идеалистической почвѣ эстетическіе и нравственные интересы. Что касается тѣхъ рѣдкихъ созданій искусства, въ которыхъ творческій геній пробился сквозь всѣ препятствія данной переходной эпохи, то они возбуждаютъ въ обществѣ очень мало сочувствія.

Яркою иллюстраціею этого положенія вещей можетъ служить отношеніе публики не только къ драмѣ Толстого, но и къ одноактной трагедіи бельгійскаго писателя Метерлинка. Маленькая, но полная тонкаго философскаго смысла пьеса эта, «L'intérieur», названная въ русскомъ переводѣ «Тайны души», прошла при всеобщемъ истерическомъ смѣхѣ публики. Слышались какіе-то судорожные, отрывочные, одинокіе аплодисменты, но они заглушались увѣреннымъ шиканьемъ толпы, принимавшей произведеніе Метерлинка за явную безсмыслицу. А между тѣмъ эта странная, неожиданная по формѣ пьеса, уже полна тѣхъ настроеній, которыя должны обновить современное искусство. Отвлеченная идея, составляющая душу этого произведенія, нашла себѣ выраженіе въ простомъ, реальномъ и трогательномъ сюжетѣ. При благородномъ, сдержанномъ, почти нѣмомъ ужасѣ немногочисленныхъ персонажей драмы — на сценѣ раздается одинъ только голосъ, слышатся нѣжныя и мудрыя слова, полныя возвышенной жалости къ судьбѣ страдающаго человѣчества. Безъ романтическаго, все опошляющаго изступленія, безъ возгласовъ и криковъ, проходитъ передъ глазами обыденная, но многознаменательная драма. На темной сценѣ— небольшой домъ съ освѣщенными окнами, сквозь которыя видна семья мирныхъ обывателей. Старые отецъ и мать и двѣ взрослыя дочери сидятъ за вечернею работою въ ожиданіи отсутствующаго члена семьи — молодой дѣвушки, третьей дочери стариковъ. Но она не придетъ. Какая-то неизвѣстная, скрытая отъ всѣхъ драматическая исторія довела ее до самоубійства. Семья еще ничего не знаетъ, и чужіе люди, находящіеся на сценѣ, должны разсказать о несчастіи роднымъ. Но это не такъ просто для людей, умѣющихъ понимать человѣческое горе во всей его безпомощности, во всей его непоправимости. Объ этомъ и говоритъ мудрый старикъ, стоя у освѣщенныхъ оконъ маленькаго домика, окруженнаго—подобно каждому человѣку, подобно всему человѣческому мі-

ру—непроглядною тьмою. Но обстоятельства заставляютъ и самыхъ мягкихъ людей вторгаться въ чужую жизнь, въ качествѣ жестокихъ, безвольныхъ орудій судьбы. Старикъ долженъ нарушить мирную жизнь семьи своимъ извѣстіемъ. Черезъ нѣсколько мгновеній—при растерянномъ безмолвіи семьи,—толпа, скованная торжественнымъ, уважительнымъ молчаніемъ, приноситъ трупъ молодой утопленницы...

Сквозь тяжелые мертвые пласты отживающаго натурализма, сквозь искусственную пестроту гнилого декадентства, прокладываетъ себѣ путь новое искусство, одушевленное глубокими нравственно-философскими идеями.

1896. Январь.

Оскаръ Уайльдъ.

Новыя вѣянія, овладѣвающія европейскою литературою, даютъ себя чувствовать не въ одной какой-нибудь ея области, не въ искусствѣ только, но и въ критикѣ. Тамъ, гдѣ еще недавно господствовали иные идеалы и методы, теперь легко услышать разсужденія съ довольно яркою окраскою эстетическаго идеализма, который на нашихъ глазахъ прокладываетъ себѣ дорогу во всѣ сферы мышленія и творчества. Произведенія искусства отражаютъ тотъ переворотъ, который совершается въ мірѣ нашихъ сознательныхъ убѣжденій и, какъ-бы ни были несовершенны дарованія людей, выступающихъ піонерами, какъ-бы ни были незаконченны, туманны и сбивчивы ихъ общія философскія понятія, творчество этихъ людей заключаетъ въ себѣ элементы развитія по сравненію съ творчествомъ отживающей натуралистической эпохи. Новыя идеи о самой задачѣ искусства, новыя и болѣе широкія стремленія въ практической области, которыя рано или поздно должны расшатать старые буржуазные устои жизни, обновленіе нравственныхъ понятій свѣжими протестантскими теченіями мысли — все это обѣщаетъ въ будущемъ расцвѣтъ литературы въ новомъ направленіи. Еще связаны тѣ безсознательныя творческія силы, которыя должны осуществить задачу, выдвигаемую настоящею историческою эпохою, еще не созрѣли тѣ таланты, которые на живыхъ, художественныхъ примѣрахъ, въ образахъ прозрачныхъ и тонкихъ, какъ свѣтъ возвышенной идеи, окончательно приведутъ въ ясность глухія, безформенныя броженія современныхъ умовъ. Но не подлежитъ сомнѣнію, что начавшееся эстетическое движеніе должно вызвать подъемъ поэтическихъ дарованій и направить ихъ по такому пути,

гдѣ откроется настоящій просторъ художественной фантазіи и вдохновенію. Всякая прогрессивная перемѣна сознательныхъ критеріевъ не можетъ остаться безъ вліянія на творящія силы общества. По мѣрѣ того, какъ философскія понятія очищаются отъ грубой догматики матеріалистическаго или офиціально-спиритуалистическаго характера, свободнѣе проходитъ въ искусство правда, скрытая въ безсознательныхъ глубинахъ человѣческаго духа. Искусство медленно, но вѣрнымъ шагомъ пробирается къ своему назначенію: передать всѣ человѣческія впечатлѣнія, т. е. жизнь во всемъ богатствѣ ея содержанія, въ свѣтѣ той истины, которую мы—невѣдомо и незамѣтно для самихъ себя — улавливаемъ внутреннимъ чутьемъ, но которая подавляется въ насъ разными ошибочными убѣжденіями и понятіями разсудка. Вмѣстѣ съ сознаніемъ свѣтлѣетъ искусство. Вмѣстѣ съ развитіемъ и распространеніемъ въ обществѣ философскихъ идей новаго типа, развиваются новыя требованія по отношенію къ искусству, создаются новыя эстетическія мѣрила, новые пріемы анализа, новая критика.

Остановлюсь на одномъ явленіи изъ области новѣйшей философской критики, извѣстномъ въ Россіи только по наслышкѣ, чтобы, давъ его краткую характеристику, разсмотрѣть на немъ нѣкоторые вопросы, возбуждающіе умственное броженіе современной интеллигенціи. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ Лондонѣ появилась небольшая книжка подъ названіемъ «Intentions», заключающая въ себѣ четыре статьи: «Паденіе лжи», «Перо, карандашъ и ядъ», «Критикъ какъ артистъ» и «Правдивость масокъ». Большинство этихъ статей написано въ діалогической формѣ съ холоднымъ блескомъ изысканно диллетантскаго, парадоксальнаго дарованія. Въ короткое время имя Оскара Уайльда стало произноситься въ разнообразныхъ кругахъ лондонскаго общества, а его рискованные, пикантные афоризмы распространялись среди разочарованныхъ геровъ аристократической богемы, какъ выраженіе самаго тонкаго и оригинальнаго художественнаго вкуса. Его манеры, смѣлыя и претенціозныя, его изящный костюмъ стараго стиля изъ роскошныхъ тканей, ласкавшихъ его болѣзненные нервы и совершенно не гармонировавшихъ съ прозаической обстановкой лондонской жизни,—все придавало его образу какое-то новаторски-декадентское обаяніе въ глазахъ толпы, жадной ко всякимъ зрѣлищамъ въ литературѣ и жизни. Съ самаго начала его имя стало окружаться скандальной легендой. Въ суматохѣ политическихъ треволненій, среди общей умственной оза-

боченности, дѣловыхъ операцій и научныхъ изысканій, фигура неумѣреннаго, изнѣженнаго эстетика не могла не производить страннаго загадачно-притягательнаго впечатлѣнія. Баловень судьбы, аристократъ по умственнымъ привычкамъ, Оскаръ Уайльдъ быстро шелъ къ яркому литературному успѣху. Какъ вдругъ жизнь его, блестящая снаружи, но таившая въ себѣ внутреннія язвы, разыгралась въ гнетущую драму съ отвратительнымъ уголовнымъ финаломъ. Тѣ самыя руки, которыя до сихъ поръ съ сладострастнымъ наслажденіемъ скользили по атласу его эксцентричнаго одѣянія, теперь принуждены производить грубую работу съ мучительнымъ однообразіемъ суроваго тюремнаго режима. И странно сказать—эти двѣ полосы его жизни, такъ рѣзко противорѣчащія другъ другу, имѣютъ въ себѣ нѣчто общее: его аристократическія радости были такъ-же безплодны, такъ-же оторваны отъ творческаго процесса исторіи, какъ и его монотонный, изнуряющій душу трудъ, предписанный ему въ возмездіе за «нарушеніе общественной морали».

Сосредоточусь преимущественно только на одной изъ статей Оскара Уайльда, въ которой авторъ передалъ намъ свои эстетическія воззрѣнія. Въ статьѣ этой, представляющей протестъ противъ всякаго реализма въ литературѣ во имя безцѣльной поэтической «лжи», обрисовались важнѣйшія его понятія, выраженныя, однако, безъ необходимыхъ логическихъ доказательствъ и поясненій. Между отдѣльными сентенціями нѣтъ связующихъ разсужденій. Вѣрныя мысли, не соединенныя съ какою-либо опредѣленною философскою системою, но облеченныя въ форму ѣдкихъ, дразнящихъ афоризмовъ, производятъ впечатлѣніе безпорядочнаго собранія артистически сдѣланныхъ драгоцѣнныхъ бездѣлушекъ. Діалоги, въ которыхъ авторъ разскрываетъ свои мнѣнія, носятъ характеръ полухудожественныхъ изліяній съ оттѣнкомъ то мѣстнаго британскаго сплина, то общеевропейской современной тоски на утонченной психологической подкладкѣ. Обмѣнъ взглядовъ происходитъ между двумя лицами, изъ которыхъ одно только задаетъ вопросы, иногда проникнутые недоумѣніемъ по отношенію къ смѣлымъ парадоксамъ, отражающимъ воззрѣнія самаго автора, иногда какъ-бы служащіе къ возбужденію новыхъ признаній остроумнаго собесѣдника.

Всѣ главныя мысли вращаются около одной темы: въ какихъ отношеніяхъ находятся между собою природа и искусство, жизнь и творчество? Оскаръ Уайльдъ съ первыхъ-же страницъ заявляетъ себя убѣжденнымъ сторонникомъ самаго свободнаго искусства. Все

реальное въ обычномъ смыслѣ слова вызываетъ въ немъ злую усмѣшку, а иногда и открытое презрѣніе. Онъ сторонникъ того, что невидимо чувственному глазу, того, что не существуетъ въ области нашего житейскаго опыта, но что само заключаетъ въ себѣ силу, творящую разныя формы исторической дѣйствительности. Лучшіе художники никогда не были реалистами, никогда не слѣдовали за жизнью, но въ своихъ произведеніяхъ всегда бросали идеи, мысли, которыя, перелившись въ общество, создавали въ немъ новыя настроенія, возбуждали и направляли извѣстныя умственныя теченія. Отрицая всякую дѣйствительность, какъ силу мертвую, пассивную, Оскаръ Уайльдъ противопоставляетъ ей силу вымысла, силу фантазіи, которую онъ, при своей склонности къ рискованнымъ эксцентрическимъ терминамъ, называетъ ложью. Эта ложь, говоритъ онъ, очаровываетъ, восхищаетъ, даетъ удовольствіе. Это единственный видъ лжи, стоящій выше порицанія, потому что ложь въ искусствѣ—практически безцѣльна, имѣя при этомъ высокую эстетическую задачу. Сотканная изъ высшихъ поэтическихъ идей, она является тою цвѣтною средою, черезъ которую должно пройти всякое воспріятіе природы, всякое жизненное впечатлѣніе. Не только люди подражаютъ тому новому, что находитъ свое законченное выраженіе въ искусствѣ, но и сама природа подражаетъ тѣмъ новымъ краскамъ, которыми талантливые живописцы передаютъ ее на своихъ холстахъ. Откуда, если не отъ импрессіонистовъ, спрашиваетъ Уайльдъ, взялись эти удивительные коричневые туманы, которые разстилаются по лондонскимъ улицамъ, заволакивая газовые фонари и превращая дома въ какія-то чудовищныя тѣни? Кому, какъ не имъ, мы обязаны этой серебристой мглою, которая стелется надъ нашей рѣкой и придаетъ томительную грацію изгибу моста и покачивающимся судамъ? Необыкновенная перемѣна, происшедшая за послѣднія десять лѣтъ въ климатѣ Лондона, находится всецѣло въ зависимости отъ извѣстной школы искусства. «Вы улыбаетесь, говоритъ выразитель авторскихъ идей въ діалогѣ. Но разсмотрите предметъ съ научной или метафизической точки зрѣнія и вы убѣдитесь, что я правъ. Что такое, въ самомъ дѣлѣ, природа? Природа не есть та великая мать, которая родила насъ. Нѣтъ, она сама есть наше созданіе. Она оживаетъ только въ нашемъ мозгу. Предметы существуютъ потому, что мы ихъ видимъ. Они существуютъ такими, какими мы ихъ видимъ, а то, какими они намъ кажутся, зависитъ отъ искусствъ, вліяющихъ на насъ своими иде-

ями. Смотрѣть на предметъ не значитъ еще видѣть его. Мы начинаемъ видѣть вещи только съ того момента, когда мы начинаемъ различать ихъ красоту». Къ этимъ общимъ разсужденіямъ о взаимныхъ отношеніяхъ между природой и искусствомъ, опирающимся на новѣйшую науку и метафизику, Оскаръ Уайльдъ присоединяетъ еще одинъ тезисъ, занимающій въ его міровоззрѣніи чрезвычайно важное мѣсто. Искусство, не слѣдующее за природою, такъ сказать, законодательствующее надъ всѣми формами жизни, искусство, чуждое всякихъ утилитарныхъ соображеній, это искусство не выражаетъ ничего, кромѣ самого себя. «Вотъ принципъ моей новой эстетики», заявляетъ Оскаръ Уайльдъ. Конечно, народы и отдѣльные люди, съ ихъ здоровой естественной суетностью, которая есть секретъ всякаго существованія, полагаютъ, будто музы говорятъ именно о нихъ, и потому стараются въ спокойномъ благородствѣ художественной фантазіи найти отраженіе ихъ взбаломученныхъ страстей, упуская при этомъ изъ виду, что пѣвецъ жизни не Аполлонъ, а Марсъ. Чуждаясь всякой дѣйствительности, отвращаясь и отъ замогильныхъ тѣней, искусство обнаруживаетъ ему одному свойственное совершенство, и изумленная толпа воображаетъ, что чудесныя откровенія многолиственной поэтической фантазіи есть исторія ея собственнаго духа въ новыхъ формахъ. Но это не такъ. Истинное искусство отбрасываетъ тяготу людской психологіи и выигрываетъ болѣе отъ созданія собственныхъ сюжетовъ, чѣмъ отъ энтузіазма черни, чѣмъ отъ всѣхъ этихъ возвышенныхъ страстей или отъ переворотовъ въ сферѣ человѣческаго сознанія. «Искусство развивается исключительно по своимъ собственнымъ законамъ. Оно не есть символъ никакого вѣка. Вѣка суть его собственные символы». Двѣ вещи, которыхъ постоянно долженъ избѣгать истинный артистъ—это современность формы и современность замысла. Для насъ, живущихъ въ девятнадцатомъ столѣтіи, всякое столѣтіе представляетъ пригодный матеріалъ для творчества, кромѣ нашего собственнаго. Единственно красивые предметы—тѣ, которые не задѣваютъ нашихъ интересовъ. Именно потому, что Гекуба—ничто для насъ, ея печали являются превосходнымъ мотивомъ для трагедіи. Все современное очень скоро становится старомоднымъ.

Вотъ два новыхъ положенія въ эстетикѣ Оскара Уайльда: во-первыхъ, искусство не слѣдуетъ за природою, ничего не заимствуетъ изъ жизни людей, во-вторыхъ, искусство, вѣрное своимъ самостоятельнымъ законамъ, не должно быть и не можетъ быть символич-

нымъ. При изложеніи перваго изъ этихъ тезисовъ Оскаръ Уайльдъ сдѣлалъ, какъ мы видѣли, ссылку на новѣйшую науку и метафизику. Въ самомъ дѣлѣ, въ этихъ мысляхъ есть нѣкоторая философская правда, просвѣчивающая сквозь парадоксальную форму. Природа, какъ мы ее знаемъ, во всемъ разнообразіи ея проявленій, существуетъ не внѣ насъ, а въ нашихъ ощущеніяхъ, перерабатывающихся въ представленія, образы и цѣльныя умственныя картины. Каждая перемѣна въ области нашихъ идей, самая незначительная реформа въ сферѣ нашего сознанія, извѣстнымъ образомъ должны отразиться на содержаніи и характерѣ этихъ ощущеній, — на томъ, что мы именуемъ, на языкѣ повседневнаго опыта, нашимъ воспріятіемъ природы. Поле чувственнаго зрѣнія обогащается новыми оттѣнками. Можно сказать, что каждый оригинальный художникъ видитъ природу въ новомъ свѣтѣ, видитъ въ ней то, чего не видятъ другіе и, рисуя ее своими красками, пріучаетъ нервныхъ и тонкихъ людей переносить эти краски въ живое воспріятіе внѣшнихъ картинъ. Усматривая въ лондонскомъ туманѣ новый цвѣтовой оттѣнокъ, недоступный прежнимъ наблюдателямъ, талантливый художникъ вызываетъ прогрессивное измѣненіе въ чувственномъ горизонтѣ лондонскаго жителя. Омывая живою водою, почерпнутою изъ источника чистаго мышленія, матеріалы житейскаго опыта, художники и поэты преображаютъ ихъ, сообщаютъ имъ новый смыслъ и такимъ образомъ, въ свою очередь, дѣлаютъ изъ нихъ источникъ новыхъ умственныхъ воспріятій. Искусство, съ постояннымъ расширеніемъ своихъ эстетическихъ горизонтовъ и средствъ художественной переработки впечатлѣній, является, такимъ образомъ, однимъ изъ самыхъ могущественныхъ посредниковъ между отвлеченными истинами науки и философіи и толпою, которая отрѣзана отъ этихъ истинъ неразвитостью своего духовнаго сознанія. Какъ это ни странно сказать, холодная, безстрастная наука, живущая безплотными идеями, вливаясь въ прекрасныя формы искусства, становится достояніемъ массъ — темныхъ, но всегда жаждущихъ свѣта.

Исходя, какъ мы показали выше, изъ вѣрныхъ научныхъ основаній въ своихъ разсужденіяхъ о преобладаніи искусства надъ природою, Оскаръ Уайльдъ не сумѣлъ, однако, сдѣлать изъ нихъ необходимыхъ выводовъ. Въ его диллетантскомъ изображеніи искусство, оторвавшееся отъ грубаго реализма, въ то-же время теряетъ свою внутреннюю связь съ міромъ возвышенныхъ идей, съ миромъ мета-

физической истины. Искусство не должно быть символично, говоритъ этотъ болѣзненно-эксцентричный рыцарь безпредметной эстетики. Искусство не должно быть символичнымъ — это значитъ, что отрѣшившись отъ обманчивыхъ иллюзій житейскаго опыта, оно не должно заимствовать своего содержанія, своихъ настроеній, своихъ замысловъ изъ тѣхъ духовныхъ глубинъ, въ которыхъ личность неразрывно связана съ безконечнымъ и изъ которыхъ рождается ея поэтическій, творческій экстазъ. Искусство не должно быть символичнымъ—это значитъ, иначе говоря, что оно должно превратиться въ безплодную, безцѣльную игру пустого воображенія. Отрицая, какъ предметъ художественной обработки, и энтузіазмъ массовыхъ движеній и даже вообще всякую человѣческую психологію, Оскаръ Уайльдъ отнимаетъ у искусства тотъ предметъ, тѣ матеріалы, которые составляютъ неизбѣжный элементъ въ артистическомъ созерцаніи художника и къ которымъ прилагается его творческая дѣятельность. Символичность искусства есть чистота и ясность его образовъ, открывающихъ доступъ нашему умственному взору въ міръ свободныхъ идей науки и метафизики, и на извѣстной стадіи человѣческаго просвѣтленія искусство не можетъ не быть символичнымъ. Темнота и непроницаемость изображенія—неспособность его передавать идеи высшаго порядка—есть только показатель низкой умственной культуры поэта. Въ свѣтѣ разума, чистаго отъ обмановъ и ошибокъ эмпирическихъ представленій, каждый образъ пріобрѣтаетъ свой дѣйствительный смыслъ, свое настоящее мѣсто въ общей міровой системѣ и потому неизбѣжно становится тонкимъ, прозрачнымъ, символичнымъ.

Я отмѣтилъ существенные пункты въ незаконченномъ, сбивчивомъ міровоззрѣніи Оскара Уайльда, выразившіеся въ его статьѣ «The decay of lying». Другія статьи его, о которыхъ мы упоминали выше, его разсужденія о задачахъ критики, объ «антиморальномъ» характерѣ всякаго искусства, являются приложеніемъ и разработкой—въ той-же афористической и парадоксальной формѣ—разсмотрѣнныхъ нами эстетическихъ тезисовъ. Романистъ и даже драматургъ съ яркими красками и сладострастными настроеніями, Оскаръ Уайльдъ дѣлаетъ иногда интересныя и мѣткія замѣчанія по разнымъ теоретическимъ вопросамъ литературы. Статьи его о задачахъ артистической критики отличаются мастерствомъ изложенія и моментами открываютъ какіе-то просвѣты къ самому центру творческаго процесса. Отдѣльныя изреченія его кажутся какъ-бы выхва-

ченными изъ болѣе широкой и глубокой философской системы, но въ общемъ даже эти діалоги о критикѣ носятъ на себѣ печать какой-то роковой безплодности эстетическихъ мыслей, оторванныхъ отъ питающихъ корней идеализма. Легко и самоувѣренно переходя отъ предмета къ предмету, Оскаръ Уайльдъ задѣваетъ по пути и вопросы этическаго характера, но, отвернувшись отъ возвышенныхъ загадокъ міра, онъ не могъ и здѣсь сказать ничего особенно существеннаго и серьезнаго. Его игра «антиморальными» парадоксами не отличается даже самостоятельностью мысли. Его оппозиція общественнымъ нравамъ, по смыслу своему, имѣетъ нѣчто общее съ протестантствомъ Фридриха Ницше, но соціальная критика Оскара Уайльда, раздражительная и нѣсколько безсильная, скользитъ по поверхности предмета, тогда какъ борьба Ницше, съ самаго начала его литературной карьеры, идетъ путемъ научныхъ обобщеній и философскихъ выводовъ.

1895. Декабрь.

Философія и поэзія.

I.

Г. Перцовъ собралъ въ одномъ сборникѣ критическія статьи различныхъ авторовъ, отчасти уже извѣстныя читающей публикѣ. Разсужденія г. Андреевскаго о Баратынскомъ и Лермонтовѣ, характеристика Тютчева, сдѣланная Соловьевымъ, разборъ стихотвореній Фета г. Никольскаго, опытъ критической оцѣнки поэзіи Майкова г. Мережковскаго, — были въ свое время напечатаны въ извѣстныхъ журналахъ и газетахъ и, насколько помнится, возбудили толки въ литературныхъ кружкахъ столицы. Теперь эти статьи переизданы г. Перцовымъ, рядомъ со статьями, спеціально написанными для настоящаго сборника — самимъ издателемъ и г. Мережковскимъ, представившимъ обширный этюдъ о поэтической дѣятельности Пушкина. Оставлю безъ разбора критическія разсужденія Мережковскаго, Андреевскаго и Перцова и передамъ въ немногихъ словахъ только общій теоретическій смыслъ статей г. Никольскаго и Соловьева. Статьи эти успѣли уже возбудить въ печати полемическій споръ, крайне любопытный по своему содержанію. Г. Никольскій представилъ пространную характеристику поэзіи Фета, написанную манерно, съ дѣланнымъ глубокомысліемъ, за которымъ нетрудно разсмотрѣть узкій міръ идей самаго зауряднаго типа. Попутно съ разсужденіями о поэзіи Фета, авторъ бросаетъ довольно часто отдѣльныя фразы, имѣющія афористическій характеръ. Въ этихъ именно фразахъ и заключается весь философскій смыслъ его статьи. Но, несмотря на внутреннюю пустоту свою, эти фразы вызвали критическія замѣчанія на страницахъ «Новаго Времени» со стороны другого молодого писателя и, такимъ образомъ,

послужили темою для спора съ философскимъ оттѣнкомъ. Г. Никольскій отвѣчалъ своему рецензенту съ апломбомъ глубокомыслія, съ неизбѣжными ссылками на Шопенгауэра, съ одною цитатою изъ латинскаго произведенія Спинозы. Онъ указалъ своему противнику на какія-то логическія оплошности и, отвернувшись отъ неискуснаго оппонента, ушелъ съ арены, съ гордо поднятой головой, какъ человѣкъ, одержавшій блестящую литературную побѣду. Мнѣ думается, однако, что именно общія разсужденія г. Никольскаго не выдерживаютъ серьезной критики и что хотя оппонентъ его на страницахъ «Новаго Времени» и не сказалъ ничего серьезнаго, разсужденія эти остаются наборомъ неловкихъ фразъ, ничего рѣшительно не выясняющихъ въ сложномъ процессѣ поэтическаго творчества. Въ самомъ дѣлѣ, соберемъ эти фразы вмѣстѣ и посмотримъ, какъ понимаетъ г. Никольскій различіе между философомъ и поэтомъ. «Мыслитель обосновываетъ истину на посылкахъ и предпосылкахъ, пишетъ онъ, художникъ удостовѣряетъ ее красотою выводовъ. Философъ выводитъ явленіе изъ долгихъ вычисленій, изъ сочетанія законовъ, опредѣленій и теоремъ; поэтъ—само явленіе». Истинный философъ можетъ углубиться въ свою работу «до незнанія поэзіи», но встрѣтиться во взглядахъ съ поэтомъ—«лучшее доказательство въ мірѣ для мыслителя, доказательство и вмѣстѣ съ тѣмъ толкованіе». Поэтъ воплощаетъ волевую сторону духа, замѣчаетъ г. Никольскій. «Онъ чувствуетъ мысли и переживаетъ ихъ; онъ дочувствывается до истины». Направляясь къ цѣли по утомительнымъ ступенямъ отвлеченныхъ силлогизмовъ, философъ невольно увлекается и поражается стремительными намеками поэта, «не связанными нитями умозаключеній, какъ отдаленныя вѣтви кустарниковъ нитями блестящей паутины». Вотъ главныя теоретическія разсужденія г. Никольскаго о взаимномъ отношеніи между искусствомъ и философіей,—въ статьѣ о Фетѣ. Отвѣчая своему оппоненту, г. Никольскій поясняетъ, что онъ вовсе не имѣлъ въ виду выяснить общія философскія теченія въ русской поэзіи, что задача его ограничивалась опредѣленіемъ главныхъ свойствъ творчества Фета. «Я указывалъ, пишетъ онъ, въ своей статьѣ на то, что философское и поэтическое творчество чрезвычайно близко граничатъ одно съ другимъ, что въ результатахъ поэтъ и мыслитель сходятся, а только приходятъ разными дорогами». Но какъ-бы не желая уклониться отъ важнаго спора по трудному теоретическому вопросу, онъ тутъ-же бросаетъ нѣсколько дополнительныхъ фразъ въ поясненіе

своихъ прежнихъ критическихъ откровеній. Онъ тонко понимаетъ различіе между поэтическимъ и философскимъ творчествомъ. Блаженство зачатія въ философскомъ творчествѣ, пишетъ онъ, сводится къ уловленію «логической связи между частнымъ сужденіемъ и *обобщающимъ* его въ одну *общую* систему съ прочими сужденіями умозрительнымъ первоначаломъ». Въ творчествѣ художественномъ оно сводится «къ изобрѣтенію какой-либо совершенной и прекрасной формы дѣйствительнаго, жизненнаго осуществленія того или иного идеала». Съ матеріальной стороны оба вида творчества тождественны между собою, но съ формальной они совершенно различны, потому что «концепція философа носитъ умозрительный характеръ, а концепція поэта характеръ волевой». Только что сказавъ, что «философское и поэтическое творчество чрезвычайно близко граничатъ одно съ другимъ», г. Никольскій, черезъ два газетныхъ столбца, считаетъ возможнымъ сдѣлать слѣдующее категорическое заявленіе: «сопоставлять философію съ поэзіей, пишетъ онъ, невозможно, такъ какъ это сферы совершенно несоизмѣримыя».

Съ такими представленіями о философіи и искусствѣ г. Никольскій выступаетъ предъ публикой въ роли поучающаго критика. Какъ надо понять слова г. Никольскаго, что художникъ удостовѣряетъ истину красотою выводовъ, а мыслитель обосновываетъ ее на посылкахъ и предпосылкахъ? Если авторъ хотѣлъ сказать, что мыслитель доказываетъ истину путемъ силлогизмовъ, а поэтъ доказываетъ не имъ найденную истину красотою нѣкоторыхъ выводовъ изъ нея, онъ впалъ въ наивное заблужденіе, потому что *обосновывать* истину можно только логическимъ путемъ, и путь этотъ одинъ и тотъ-же и для философа и для поэта. Обосновывать какой-нибудь предметъ значитъ показать его связь—не случайную, а внутреннюю, коренную—съ другимъ предметомъ, уже имѣющимъ въ нашихъ глазахъ логическую достовѣрность. Такое соединеніе предметовъ между собою, руководимое извѣстными идеями, всегда основано на посылкахъ и предпосылкахъ—и въ мышленіи философа, и въ творческой дѣятельности поэта. Если-же г. Никольскій хотѣлъ сказать, что поэтъ и философъ *доходятъ* до истины разными путями, одинъ утомительными силлогизмами, другой путемъ красоты, онъ и въ этомъ случаѣ сдѣлалъ грубую ошибку изъ числа самыхъ банальныхъ, пошлыхъ уличныхъ ошибокъ въ сужденіяхъ о творчествѣ поэзіи и философіи. Истина никогда не открывается при помощи отвлеченныхъ силлогизмовъ. Она постигается, ощущается непосредственно, въ живомъ,

мгновенномъ соприкосновеніи возвышенно настроенной души съ міромъ — сквозь тьму логическихъ ошибокъ, сквозь всѣ заблужденія чувственныхъ иллюзій и жизненныхъ пристрастій. А за вдохновеннымъ воспріятіемъ истины слѣдуетъ уже обоснованіе истины единственно возможнымъ логическимъ путемъ, общимъ для всѣхъ людей. Вотъ моментъ, когда между философомъ и поэтомъ нѣтъ никакой разницы: оба постигаютъ истину однимъ и тѣмъ-же способомъ, оба волнуются ея неясными очертаніями, когда она, еще не принимая опредѣленнаго образа, возбуждаетъ въ душѣ какое-то глухое броженіе, какой-то таинственный шорохъ. Схватить, воспринять, почувствовать истину—значитъ на одно мгновеніе сдѣлаться и поэтомъ, и философомъ, потому что на этомъ первоначальномъ воспріятіи, какъ на краеугольномъ камнѣ, воздвигается все зданіе человѣческаго творчества въ цѣломъ, со всѣми его разновидными оттѣнками и приспособленіями, — идеальное, чистое построеніе мыслителя рядомъ съ міромъ живыхъ страстей въ созданіяхъ искусства. Итакъ, поэтъ и философъ доходятъ до истины однимъ и тѣмъ-же путемъ. Но, ощутивъ ее душою, поэтъ предается работѣ, несходной съ трудомъ философа. Мыслитель созерцаетъ безплотную идею, слѣдя за всѣми ея видоизмѣненіями и развѣтвленіями въ близкихъ и дальнихъ областяхъ сознательной сферы. Онъ изучаетъ ее въ отвлеченіи отъ тѣлеснаго міра. Напротивъ, художественная работа поэта направлена на конкретные факты окружающаго міра. Открытую истину онъ созерцаетъ въ живомъ движеніи частныхъ явленій, и вся его задача заключается въ томъ, чтобы передать перомъ этотъ нерасторжимый союзъ частнаго съ общимъ, конечнаго съ безконечнымъ, временнаго съ вѣчнымъ—въ образахъ, простыхъ и ясныхъ, взятыхъ изъ жизненнаго потока. Тѣ-же факты, которые мы видимъ вокругъ себя, стоятъ предъ нами въ произведеніи художника, съ ихъ неизмѣнными характерными признаками, но на факты эти таинственно брошенъ какой-то новый свѣтъ. Тѣ-же страсти кипятъ въ его разсказѣ, но подъ этими страстями открылась новая глубина. Тѣ-же событія проносятся предъ нашими глазами, но въ яркомъ художественномъ свѣтѣ событія эти кажутся особенно многозначительными. Но какъ-бы далеко ни разошлась его дѣятельность съ работою философа, поэтъ никогда не теряетъ своей внутренней связи съ міромъ отвлеченныхъ идей, постигнутыхъ въ первоначальномъ творческомъ актѣ. Не проявляясь

ни въ какихъ кричащихъ резонерскихъ фразахъ—далекая, скрытая—она невидимо присутствуетъ въ каждомъ истинно-художественномъ произведенiи. Она — мысль и свѣтъ произведенiя, хотя, повидимому, въ немъ нѣтъ никакой философiи. Вотъ взаимныя отношенiя между философiей и поэзiей. «Сопоставлять философiю съ поэзiей невозможно, такъ какъ это сферы совершенно несоизмѣримыя», говоритъ г. Никольскiй. Это невѣрно: сопоставлять ихъ можно, потому что философiя и поэзiя текутъ изъ общаго источника, и въ самыхъ сильныхъ своихъ проявленiяхъ — на вершинахъ творчества—соединяются въ цѣльномъ пониманiи природы и жизни.

Но есть еще одна черта, сближающая философiю съ поэзiей, о которой умѣстно сказать здѣсь нѣсколько словъ. Г. Никольскiй дважды повторяетъ, что поэтъ воплощаетъ *волевую* сторону духа, что, въ отличiе отъ концепцiи философа, концепцiя поэта имѣетъ характеръ волевой. Онъ *чувствуетъ* мысли, переживаетъ ихъ, замѣчаетъ г. Никольскiй, какъ-бы въ объясненiе именно волевого характера поэтическаго процесса. Можетъ быть, г. Никольскiй пользуется философскими терминами, не отдавая себѣ отчета въ ихъ значенiи. Для истиннаго художественнаго созерцанiя необходимо, чтобы воля почти бездѣйствовала. Жизненныя страсти могутъ быть предметомъ художественнаго изображенiя, но созерцанiе этихъ страстей, въ интересахъ искусства, должно быть эстетическимъ, философскимъ, безъ волеваго вмѣшательства художника въ распрю житейскихъ силъ. Только будучи безкорыстнымъ въ самомъ широкомъ смыслѣ эуого слова, эстетическое созерцанiе можетъ служить орудiемъ возвышеннаго влiянiя на людей.

II.

Размышленiя г. Никольскаго, какъ я уже сказалъ, вызвали критическiя замѣчанiя на страницахъ «Новаго Времени» со стороны начинающаго писателя Александра Нечаева. Въ небольшомъ фельетонѣ, озаглавленномъ «Поэзiя и философiя», авторъ даетъ краткую оцѣнку всего сборника г. Перцова, но съ особеннымъ вниманiемъ останавливается при этомъ на разсуждеыiяхъ В. Соловьева и Никольскаго. Онъ возражаетъ и тому, и другому. По его мнѣнiю, мысли Соловьева чрезвычайно упрощаютъ трудный вопросъ о взаимномъ отношенiи между философiей и поэзiей, а

разсужденія г. Никольскаго не показываютъ существа дѣла. Затѣмъ, отмѣтивъ въ общихъ словахъ недостатки статей Никольскаго и Соловьева, г. Нечаевъ высказываетъ свое собственное, «скромное мнѣніе» о типическихъ свойствахъ философскаго мышленія и поэтическаго процесса. Существеннымъ признакомъ поэзіи, говоритъ онъ, должно считать элементъ творчества, «Только тогда, когда мы почувствуемъ вѣяніе чего-то новаго, свѣжаго, неизвѣданнаго, можно сказать, что насъ коснулось крыло божественной поэзіи. Если намъ удастся передать свое настроеніе другимъ такъ, чтобы и въ нихъ пробудилось то-же самое чувство новизны и свѣжести,—мы станемъ поэтами. Кто не создаетъ живыхъ и свѣжихъ образовъ, чьи слова кажутся избитой, давно извѣстной и наскучившей фразой, тотъ недостоинъ называться поэтомъ. Не образность выраженій дѣлаетъ произведеніе поэтическимъ, а только свѣжесть и оригинальность его образовъ». Таково опредѣленіе поэзіи. Теперь что такое философія? Какъ извѣстно, говоритъ г. Нечаевъ, философію опредѣляютъ различно. Одни считаютъ ее ученіемъ о послѣднихъ основахъ бытія, другіе отождествляютъ ее съ понятіемъ системы и міровоззрѣнія, третьи признаютъ ее наукой. Есть писатели, утверждающіе, что философія и искусство—одно и то-же, но есть и такіе, которые противополагаютъ ее наукѣ и искусству. Однако, если мы разсмотримъ дѣло исторически, то увидимъ, что во всѣхъ философскихъ системахъ «центральнымъ вопросомъ всегда былъ вопросъ о познаніи». Всякій философскій взглядъ на міръ непремѣнно предполагаетъ, замѣчаетъ г. Нечаевъ, «гносеологическую точку зрѣнія». Разсмотрѣть что нибудь философски — «значитъ отвѣтить на вопросъ, поставленный съ точки зрѣнія извѣстной теоріи познанія или предполагающій эту точку зрѣнія». Вотъ что такое поэзія и вотъ что такое философія. Спрашивается, каково взаимное отношеніе между ними, что въ нихъ общаго и что различнаго? На эти вопросы г. Нечаевъ отвѣчаетъ слѣдующимъ образомъ. Не всякое философское произведеніе, пишетъ онъ, можетъ быть въ то же время и произведеніемъ поэтическимъ. Какъ-бы мы ни понимали поэзію, въ широкомъ или узкомъ смыслѣ этого слова, названіе философа-поэта можетъ быть приложено только къ *оригинальному* мыслителю. Съ другой стороны, не всякій поэтъ долженъ считаться философомъ, потому что «можно быть великимъ творцомъ въ области слова, создателемъ и выразителемъ новыхъ настроеній, образовъ и чувствъ, совсѣмъ не задаваясь вопросомъ

о познаніи». Какъ-бы ни было глубокомысленно то или другое стихотвореніе, оно не должно считаться философскимъ, если въ немъ не затрогивается вопросъ о познаніи.

Этими критическими замѣчаніями г. Нечаевъ побиваетъ не только Никольскаго и Перцова, но даже и такого знатока философіи, какъ Владиміръ Соловьевъ. Необходимо отдать справедливость молодому писателю. Мысль его, выпорхнувшая изъ школьнаго учебника, не задрапирована никакими туманными фразами, выступаетъ въ скромныхъ выраженіяхъ, безъ надменныхъ аллюръ г. Никольскаго. Не думаю, чтобы изъ г. Нечаева могъ современемъ выработаться настоящій литературный дѣятель, но можно допустить, что изъ него выйдетъ добросовѣстный и полезный работникъ въ области россійской философіи. Онъ пишетъ удобопонятнымъ слогомъ, переводитъ философскихъ авторовъ, стремится къ разнымъ методологическимъ вопросамъ. Разсужденія его имѣютъ характеръ толковаго изложенія довольно извѣстныхъ истинъ съ оттѣнкомъ профессорской докторальности. Съ этими качествами и свойствами, при усердномъ изученіи предмета и механическомъ трудолюбіи, превозмогающемъ разныя препятствія на пути къ полезной ученой дѣятельности, г. Нечаевъ непремѣнно займетъ солидное мѣсто среди другихъ работниковъ нашихъ университетовъ. Но какова-бы ни была будущая карьера г. Нечаева, настоящій его фельетонъ не обнаруживаетъ въ немъ особенно сильнаго аналитическаго дара. Данное имъ опредѣленіе творчества не исчерпываетъ существа предмета, указанное имъ отношеніе между философіей и поэзіей съуживаетъ и ту, и другую область до неузнаваемости. То, что г. Нечаевъ называетъ истинно философскимъ разборомъ поэтическихъ произведеній, представляется мнѣ дѣломъ сухимъ, безплоднымъ, схоластическою работою, которая никогда не займетъ пытливаго критика. Если г. Нечаевъ исчерпалъ свои соображенія до конца, то его мнѣніе сводится къ тому, что творчество свойственно только поэзіи. Философія есть ученіе о познаніи— не больше. Однако, такъ-ли это? Во-первыхъ, г. Нечаевъ ни однимъ словомъ не показываетъ, въ чемъ именно заключается поэтическое творчество. Сказать, что каждое истинно художественное произведеніе должно приносить съ собою нѣчто новое, свѣжее, неизвѣданное, не значитъ еще опредѣлить предметъ и форму поэтическаго творчества. Новыя, свѣжія мысли, живыя, незатрепанныя настроенія, приливы неизвѣданныхъ чувствъ сами по себѣ еще не состав-

ляютъ поэтическаго явленія. Только воплощенныя въ конкретномъ образѣ, только переданныя, по вѣрному слову Соловьева, въ *ощутительной* формѣ, эти чувства, мысли, настроенія становятся искусствомъ. Во вторыхъ, самое пониманіе философіи у г. Нечаева кажется мнѣ чрезвычайно узкимъ, потому что ученіе о познаніи есть только одна изъ частей философіи—важная, существенная часть, но не единственная. Для философа ученіе о познаніи это—дверь, которою онъ входитъ въ міръ метафизики, морали и эстетики и которою онъ выходитъ изъ этого міра. Такъ или иначе представляя себѣ силы и предѣлы познавательнаго процесса, мы рѣшаемъ въ извѣстномъ направленіи коренные вопросы человѣческой жизни. Съ тѣхъ поръ, какъ философія стала развиваться въ направленіи критическаго идеализма, вопросы познанія выдвинулись на первый планъ. Но изъ этого вовсе не слѣдуетъ, что самая философія съузилась въ своемъ теоретическомъ содержаніи. Она основалась на твердыхъ началахъ, но задача ея осталась неизмѣнною, тою-же, какою она была при Платонѣ, какою она явилась въ произведеніяхъ Гегеля—этого непобѣдимаго титана идеалистической метафизики. Изученіе міра въ цѣломъ, съ его идеальными и реальными силами, опредѣленіе взаимныхъ отношеній этихъ силъ, — такова задача философскаго мышленія, на какую-бы теорію познанія оно ни опиралось. Иные рѣшаютъ эту задачу, даже не касаясь никакихъ метафизическихъ вопросовъ, изслѣдуя только моральныя цѣли человѣчества. Другіе остаются въ кругу чисто эстетическихъ вопросовъ, не задѣвая ученія о познавательномъ процессѣ, въ строгомъ и научномъ смыслѣ этого слова. Но было бы странно сказать, что эти люди не смѣютъ называться философскими изслѣдователями только потому, что они не опредѣляютъ гносеологической стороны изучаемыхъ явленій. Въ третьихъ, г. Нечаевъ даетъ намъ довольно жалкое представленіе о задачахъ философской критики. По его мнѣнію, критикъ долженъ опредѣлить значеніе художественнаго произведенія съ точки зрѣнія извѣстной теоріи познанія. Если въ поэтическомъ произведеніи уже заключается то или другое гносеологическое ученіе, онъ разбираетъ и оцѣниваетъ его, сопоставляетъ его съ своимъ собственнымъ и затѣмъ, разсмотрѣвъ его во всѣхъ частяхъ, произноситъ надъ нимъ свой философскій приговоръ. Если поэтическое произведеніе лишено философскаго смысла, т. е. не заключаетъ въ себѣ извѣстной теоріи познанія, критикъ, тѣмъ не менѣе, можетъ установить на него опредѣленную точку зрѣнія въ духѣ своихъ гносеологическихъ

взглядовъ. Вотъ какъ понимаетъ задачу философской критики г. Нечаевъ. Она должна опредѣлять не метафизическія, нравственныя и эстетическія стремленія писателя, а его отношеніе къ той или другой познавательной доктринѣ, — не къ самой философіи, а къ преддверію философіи, къ ея вступительнымъ разсужденіямъ, къ ея научному методу. Критикъ долженъ изучать и объяснять не тотъ художественный процессъ, которымъ міровыя, общія начала воплощаются въ частныхъ актахъ, которымъ создается красота въ искусствѣ, а предметы школьной философіи въ примѣненіи къ вопросамъ литературы. Но при такомъ взглядѣ на задачу критики многія истинно превосходныя произведенія въ этой области должны уступить мѣсто разнымъ посредственнымъ схоластическимъ разсужденіямъ на педантически поставленную тему, какъ разсужденіямъ съ настоящимъ философскимъ значеніемъ.

Такъ пишетъ о поэзіи, философіи и философской критикѣ оппонентъ г. Никольскаго на страницахъ «Новаго Времени».

III.

Теперь перехожу къ статьѣ Соловьева о Тютчевѣ. Если отнестись къ этой статьѣ, какъ къ философскому разсужденію на литературную тему, нельзя не признать, что въ немногихъ словахъ Соловьеву удалось вмѣстить довольно обширное содержаніе. Статья проникнута одной ясною мыслью. Но чисто эстетическая сторона произведеній Тютчева осталась безъ критической оцѣнки. Цѣлый міръ отдѣльныхъ мыслей, тиховѣйныхъ, тихоструйныхъ, не подвергся никакой философской обработкѣ, хотя каждая стихотворная цитата открываетъ передъ нами полъ-неба крупныхъ, ярко горящихъ звѣздъ. Авторъ начинаетъ съ указанія на то, что Тютчевъ не только чувствовалъ, но и мыслилъ, какъ поэтъ. Онъ былъ убѣжденъ въ «объективной истинѣ» поэтическаго воззрѣнія на природу, пишетъ Соловьевъ. Онъ зналъ и чувствовалъ, что природа имѣетъ душу, и это непоколебимое убѣжденіе прокладывало его вдохновенію путь къ самымъ таинственнымъ источникамъ міровой жизни. Оно избавляло его, замѣчаетъ Соловьевъ, отъ того противорѣчія между мыслью и чувствомъ, которымъ отъ прошлаго вѣка до послѣдняго времени страдаетъ большинство художниковъ и поэтовъ. «Простодушно принимая механическое міровоззрѣніе за всенаучное и единственно научное, а потому несомнѣнное, вѣря ему на слово, эти служители красоты

не вѣрятъ въ свое дѣло. Какъ художники, они передаютъ намъ жизнь и душу природы, но при этомъ въ умѣ своемъ убѣждены, что она безжизненна и бездушна, что ихъ чувства и вдохновенія ихъ обманываютъ, что красота есть субъективная иллюзія». Тютчевъ избавленъ отъ такого печальнаго раздвоенія. Поэзія его полна сознанной мысли, а мысли его находятъ себѣ вполнѣ поэтическое, т. е. одушевленное и законченное выраженіе. Дѣйствительно, Тютчевъ чувствовалъ и мыслилъ поэтически. Каждое стихотвореніе его, въ которомъ описывается внѣшній міръ, полно одухотворенной энергіи, осмыслено до самыхъ тонкихъ, едва замѣтныхъ художественныхъ штриховъ и въ цѣломъ представляется какъ-бы живымъ звеномъ между природою и сознаніемъ человѣка.

Не то, что мните вы, природа:
Не слѣпокъ, не бездушный ликъ;
Въ ней есть душа, въ ней есть свобода,
Въ ней есть любовь, въ ней есть языкъ.

. . . .
. . . .
. . . .
. . . .

Вы зрите листъ и цвѣтъ на древѣ:
Иль ихъ садовникъ приклеилъ?
Иль зрѣетъ плодъ въ родимомъ чревѣ
Игрою внѣшнихъ, чуждыхъ силъ?

. . . .
. . . .
. . . .
. . . .

Они не видятъ и не слышатъ,
Живутъ въ семъ мірѣ, какъ впотьмахъ;
Для нихъ и солнцы, знать, не дышатъ
И жизни нѣтъ въ морскихъ волнахъ.
Лучи къ нимъ въ душу не сходили,
Весна въ груди ихъ не цвѣла,
При нихъ лѣса не говорили
И ночь въ звѣздахъ нѣма была!
И языками неземными,
Волнуя рѣки и лѣса,
Въ ночи не совѣщалась съ ними,
Въ бесѣдѣ дружеской, гроза!
Не ихъ вина: пойми, коль можетъ,
Органа жизнь глухонѣмой!
Души его, ахъ, не встревожитъ
И голосъ матери самой!

Стихотвореніе это почти дидактично по содержанію, но каждое слово въ немъ таитъ въ себѣ какой-нибудь новый оттѣнокъ,— неуловимый, нѣжный, тонкій и потому поэтическій,—приноситъ съ собою чистый, свѣтлый звукъ, дающій направленіе чувствамъ. Нигдѣ еще поэзія мысли не облекалась такою музыкальною формою, какъ въ стихотвореніяхъ Тютчева. Цѣлый міръ возвышенныхъ идей проходитъ передъ глазами, и ни одна изъ нихъ не возбуждаетъ холоднаго, разсудочнаго къ себѣ отношенія. Издали онѣ манятъ философскимъ свѣтомъ, вблизи онѣ кажутся живыми существами.

Обрисовавъ міровоззрѣніе Тютчева, Соловьевъ въ сжатыхъ словахъ такъ излагаетъ центральную идею его поэтическаго творчества. Гармонія между вдохновеніемъ и сознаніемъ, составляющая типическую особенность его, какъ поэта, не дѣлаетъ его исключительнымъ явленіемъ среди другихъ дѣятелей европейской литературы. Между великими художниками слова, которые въ этомъ отношеніи ни въ чемъ не уступали Тютчеву, достаточно назвать Шелли въ Англіи и особенно Гете въ Германіи. «Гете, который былъ не только поэтъ и мыслитель, пишетъ Соловьевъ, но величайшій естествоиспытатель, положившій начало двумъ интереснѣйшимъ наукамъ, сравнительной анатоміи животныхъ и морфологіи растеній, лучше, чѣмъ кто-нибудь другой, могъ видѣть всю недостаточность исключительно механическаго объясненія вселенной, и въ цѣломъ рядѣ великолѣпныхъ стихотвореній, подъ заглавіемъ Gott und Welt, онъ прославляетъ душу міра и жизнь природы». Тютчевъ не рисовалъ такихъ грандіозныхъ картинъ міровой жизни въ цѣломъ ходѣ ея развитія, какія мы находимъ у Гете, но и самъ Гете, замѣчаетъ Соловьевъ, не захватывалъ такъ глубоко, какъ Тютчевъ, «темный корень» мірового бытія, не чувствовалъ такъ сильно *таинственную основу* всякой жизни, на которой «зиждется и смыслъ космическаго процесса, и судьба человѣческой души, и вся исторія человѣчества». Обнимая орлинымъ взглядомъ величіе и красоту живой вселенной, Гете зналъ, что подъ свѣтлымъ дневнымъ міромъ скрыто нѣчто совсѣмъ другое и страшное, но онъ «не хотѣлъ останавливаться на этой мысли, чтобы не смущать своего олимпійскаго спокойствія». Тютчевъ одинаково чутокъ къ обѣимъ сторонамъ дѣйствительности. Онъ никогда не забываетъ, что за свѣтлымъ днемъ слѣдуетъ темная ночь, что подъ сознаніемъ добра и красоты шевелится бездна всякаго безумія. Онъ зналъ, что глубочайшая сущность міровой души, основа всего мірозданія, за-

ключена въ хаосѣ, въ демоническихъ порывахъ, возстающихъ на все положительное и должное. «Космическій процессъ вводитъ эту хаотическую стихію въ предѣлы всеобщаго строя, подчиняетъ ее вразумнымъ законамъ, постепенно оплощая въ ней идеальное содержаніе бытія, давая этой дикой жизни смыслъ и красоту. Но и введенный въ предѣлы всемірнаго строя, хаосъ даетъ о себѣ знать мятежными движеніями и порывами». Въ природѣ тьма и свѣтъ борятся постоянно между собою, и для красоты вовсе не нужно, чтобы темная сила была уничтожена «въ торжествѣ міровой гармоніи». Достаточно, чтобы свѣтлое начало овладѣло ею, подчинило себѣ, до извѣстной степени воплотилось въ ней, ограничивая, но не упраздняя ея свободу и противоборство. Истинная художественная красота всегда выступаетъ на фонѣ безобразнаго, безформеннаго, стихійно-дикаго хаоса. Обращаясь къ человѣку, Тютчевъ съ особенной силой отмѣчаетъ демоническую основу жизни, въ противоположность съ тѣмъ, что составляетъ ея свѣтлый принципъ,—съ любовью. «Этому вовсе не противорѣчитъ прозрачный, одухотворенный характеръ Тютчевской поэзіи, замѣчаетъ Соловьевъ. Напротивъ, чѣмъ свѣтлѣе и духовнѣе поэтическое произведеніе, тѣмъ глубже и полнѣе, значитъ, было прочувствовано и пережито то темное, *не*-духовное, что требуетъ просвѣтленія и одухотворенія». Какъ въ міровомъ процессѣ природы темное начало хаоса преодолѣвалось внѣшнимъ образомъ, чтобы произвести свѣтлое мірозданіе, «увѣнчанное явленіемъ человѣческаго разума», такъ теперь эта темная сила должна быть побѣждена внутреннимъ образомъ, въ самомъ человѣчествѣ, при его собственномъ содѣйствіи, всесильнымъ духовнымъ подвигомъ. Замѣнить роковое и убійственное наслѣдіе древняго хаоса духовнымъ и животворнымъ наслѣдіемъ новаго человѣка,—вотъ задача нашей жизни.

О, вѣщая душа моя!
О, сердце, полное тревоги!
О, какъ ты бьешься на порогѣ
Какъ-бы двойного бытія!..

Такъ, ты—жилище двухъ міровъ,
Твой день—болѣзненный и страстный,
Твой сонъ—пророчески неясный,
Какъ откровеніе духовъ.

Пускай страдальческую грудь
Волнуютъ страсти роковыя,—
Душа готова, какъ Марія,
Къ ногамъ Христа на-вѣкъ прильнуть.

Не излагая своихъ философскихъ убѣжденій, Соловьевъ даетъ однако, чувствовать, что этотъ строй мысли ему близокъ по духу. Вслѣдъ за поэтомъ онъ считаетъ корень міровой жизни темнымъ, ея основу безумной и безобразной. Демоническіе порывы онъ называетъ глубочайшею *сущностью* міровой души. Но хотя Соловьевъ, въ данномъ случаѣ, слѣдуетъ за Тютчевымъ, мы должны сказать, что въ этой передачѣ философскихъ идей поэта нѣтъ достаточной ясности. Если сущность міровой души хаотична, въ тютчевскомъ смыслѣ слова, то, спрашивается, какими духовными подвигами эта сущность можетъ быть побѣждена? Самое представленіе о борьбѣ съ человѣческой сущностью — не только человѣческою, но и міровою — заключаетъ въ себѣ внутреннее противорѣчіе. Если корень жизни безобразенъ, если ея мистическая основа демонична—въ томъ именно смыслѣ, какъ понимаетъ это слово Соловьевъ,—нельзя придумать такой силы, которая могла-бы одолѣть эту основу. Назначая человѣку высокую жизненную цѣль, нельзя сказать, что сущность его противоположна поставленной нравственной задачѣ. Если она несообразна съ человѣческою природой, она не имѣетъ права на существованіе, должна быть признана нелѣпостью. Съ демонизмомъ не соединимо никакое нравственное ученіе. И тотъ, кто въ настоящее время съумѣлъ привлечь къ нему вниманіе всего человѣчества, тотъ оригинальный, могучій, смѣлый писатель, который сдѣлалъ изъ демонизма нѣчто въ родѣ новой религіи, хорошо понималъ, что вопросы морали должны быть выкинуты изъ его системы. Онъ мыслитъ предметы внѣ идеи добра и зла. Но Соловьевъ, повидимому, хотѣлъ-бы соединить демонизмъ съ нравственностью, и притомъ въ такой комбинаціи, при которой демонизмъ оказывается не только явленіемъ среди другихъ явленій, но даже *сущностью* человѣческой жизни. Онъ хотѣлъ-бы въ основу христіанской философіи положить антихристіанское начало. Нравственный подвигъ долженъ совершиться вопреки кореннымъ свойствамъ человѣческой души! Но такой задачи нельзя разрѣшить никакими логическими средствами, потому что сущность человѣка, какая-бы она ни была, демоническая или христіанская, едина, и всякая послѣдовательная философія, организованная съ методической стройностью, философія, которая не торопится впередъ никакими произвольными скачками, никогда не соединитъ въ себѣ двухъ противорѣчащихъ логическихъ силъ, разрушающихъ одна другую. Сказавъ, что сущность человѣка демонична, Соловьевъ этимъ обязалъ себя къ вы-

воду, что всѣ нравственныя идеи — пустая химера. Сказавъ, что *тайная* основа жизни — темна и безобразна, онъ этимъ обязалъ себя разорвать всякую связь съ идеями блага и справедливости.

Но у самого поэта загадка жизни показана съ поразительной силой.

На міръ таинственныхъ духовъ,
Надъ этой бездной безымянной,
Покровъ наброшенъ златотканный
Высокой волею боговъ.

День — сей блистательный покровъ,
День земнородныхъ оживленье,
Души болящей исцѣленье,
Другъ человѣковъ и боговъ!

Но меркнетъ день, настала ночь;
Пришла, — и съ міра рокового
Ткань благодатную покрова
Собравъ, отбрасываетъ прочь.

И бездна намъ обнажена,
Съ своими страхами и мглами,
И нѣтъ преградъ межъ ей и нами:
Вотъ отчего намъ ночь страшна.

Тютчевъ называетъ бездну жизни безымянною. Боги набросили на нее «блистательный покровъ». Но ночью бездна обнажается предъ нами съ своими страхами и мглами. Никто не описывалъ ночь такими волшебными красками, какъ Тютчевъ. Отъ каждой черты вѣетъ загадкою, которая увлекаетъ именно тѣмъ, что въ ней есть зловѣщаго, темнаго, непонятнаго. Хмурая ночь, какъ «звѣрь стоокій», глядитъ изъ каждаго куста — мимолетный образъ, передающій ощущеніе ночи съ необычайной силой. Въ русской поэзіи нѣтъ другого стихотворенія, которое такъ правдиво отразило-бы тревогу души при видѣ ночного неба, густо покрытаго тучами, какъ небольшое стихотвореніе Тютчева: «Ночное небо такъ угрюмо заволоклось со всѣхъ сторонъ». Слова мелькаютъ передъ глазами, какъ молніи. Сравненіе зарницъ съ «глухонѣмыми демонами», которые ведутъ между собою таинственную бесѣду огневыми знаками, бросаемыми надъ полями и дальними лѣсами, очаровываетъ воображеніе. Заключительныя четыре строки стихотворенія придаютъ ему полноту трагическаго происшествія. Можно подумать, въ самомъ дѣлѣ, что именно хаотическое начало жизни было люби-

мой темой поэтическихъ мечтаній Тютчева, хотя внимательный читатель найдетъ среди стихотвореній его не мало и такихъ, въ которыхъ внутренняя жизнь человѣка, какъ бы вынутая изъ общаго демоническаго строя, поставлена особо, въ нѣкоторомъ отдаленіи отъ міра, на протестующей высотѣ даже по отношенію къ тому, что принято называть красотою. Въ стихійныхъ спорахъ есть гармонія, въ морскихъ волнахъ—пѣвучесть. Въ природѣ господствуетъ созвучіе всѣхъ ея частей,

Лишь въ нашей призрачной свободѣ
Разладъ мы съ нею сознаемъ.
Откуда, какъ разладъ возникъ,
И отчего-же въ общемъ хорѣ
Душа не то поетъ, что море
И ропщетъ мыслящій тростникъ?

Этотъ ропотъ «*мыслящаго* тростника» въ глазахъ самого поэта не могъ уже имѣть демоническаго характера.

IV.

Я не пишу критической статьи о поэзіи Тютчева. Мнѣ хотѣлось только отмѣтить разсужденія Соловьева на эту тему. Русская критическая литература не богата статьями о Тютчевской поэзіи и среди извѣстныхъ мнѣ характеристикъ и оцѣнокъ ея небольшой этюдъ Соловьева долженъ занять видное мѣсто. Но за тонкими эстетическими замѣчаніями слѣдуетъ обратиться къ статьямъ Некрасова, Аксакова, Тургенева, къ небольшому, но превосходному разбору Тютчевскихъ произведеній, сдѣланному Фетомъ еще въ 1859 году.

Некрасовъ одинъ изъ первыхъ оцѣнилъ изящный и глубокій талантъ Тютчева. Въ статьѣ, носящей названіе «Русскіе второстепенные поэты» (*второстепенные*—по степени извѣстности въ публикѣ), напечатанной въ «Современникѣ» 1850 года, онъ въ немногихъ словахъ рисуетъ всю его литературную карьеру. Съ истиннымъ увлеченіемъ говоритъ онъ объ его живомъ, граціозномъ, классически вѣрномъ изображеніи природы, о тонкомъ мастерствѣ его въ описаніи самыхъ нѣжныхъ, мимолетныхъ движеній души. Каждое слово Тютчева мѣтко, полновѣсно, оттѣнки расположены у него съ чрезвычайнымъ искусствомъ, каждый стихъ—перлъ, «достойный

любого изъ нашихъ великихъ поэтовъ». «Мы рѣшительно относимъ талантъ Тютчева, пишетъ Некрасовъ, къ русскимъ первостепеннымъ поэтическимъ талантамъ». Онъ писалъ немного, но имя его навсегда останется въ памяти истинныхъ цѣнителей и любителей изящнаго, «на ряду съ воспоминаніями нѣсколькихъ свѣтлыхъ минутъ, испытанныхъ при чтеніи его стихотвореній». Въ обширной статьѣ Аксакова, напечатанной въ «Русскомъ Архивѣ» 1874 года, мы находимъ полный біографическій очеркъ Тютчева, разборъ его политическихъ статей, вмѣстѣ съ краткой, но мѣткой и сильной оцѣнкой его поэтическаго дара. Тютчевъ передъ нами, какъ живой, -- остроумный, изящный, вдохновенный, весь пропитанный высшей культурою и, въ то-же время, мечтающій о самостоятельномъ призваніи русскаго народа. Каждое слово его сочится мыслью. Иронія его, острая, игривая, легкая, тонко разбиваетъ всѣ обольщенія мелкаго человѣческаго самолюбія. «Его присутствіемъ, пишетъ Аксаковъ, оживлялась всякая бесѣда». Неистощимо сыпались блестки его чарующаго остроумія. Окружающіе люди съ жадностью подхватывали его мѣткія изреченія, изъ которыхъ каждое было въ своемъ родѣ артистическимъ издѣліемъ «самой тонкой, узорчатой, художественной чеканки». Тютчевъ любилъ импровизацію. Вотъ онъ мчится изъ дальнихъ краевъ домой, вотъ онъ, съ накинутымъ на спину пледомъ, бродитъ долгіе часы по улицамъ Петербурга, не замѣчая и удивляя прохожихъ. Своимъ внѣшнимъ видомъ онъ производилъ впечатлѣніе человѣка, влачащаго съ трудомъ тяжкое бремя собственнаго дарованія, страдающаго отъ нестерпимаго блеска своей собственной неугомонной мысли. Стройнаго, худощаваго сложенія, небольшого роста, съ рѣдкими, рано посѣдѣвшими волосами, небрежно падавшими на высокій лобъ, съ разсѣяніемъ во взорѣ и постояннымъ легкимъ намекомъ ироніи на устахъ—таковъ былъ этотъ удивительный писатель, который неотразимо привлекалъ изяществомъ всѣхъ проявленій своего духа. Аксаковъ превосходно оттѣнилъ въ своей статьѣ чистую, поэтическую вдохновенность Тютчева, его неумѣнье трудиться надъ стихами, *работать* въ творчествѣ, создавать и осуществлять широкіе литературные планы. «Когда онъ писалъ стихи, замѣчаетъ Аксаковъ, онъ писалъ ихъ невольно, удовлетворяя неотвязчивой потребности». Онъ *записывалъ* ихъ, когда они сами собою складывались въ его головѣ. Такъ однажды, разсказываетъ Аксаковъ, въ осенній дождливый вечеръ, возвратясь домой на извощичьихъ дрожкахъ, весь промокшій, онъ сказалъ

встрѣтившей его дочери; j'ai fait quelques rimes, и пока его раздѣвали, продиктовалъ ей слѣдующее стихотвореніе:

Слезы людскія, о, слезы людскія!
Льетесь вы ранней и поздней порой.
Льетесь безвѣстныя, льетесь незримыя,
Неистощимыя, неисчислимыя.
Льетесь, какъ льются струи дождевыя
Въ осень глухую порою ночной!

«Здѣсь почти нагляденъ для насъ, замѣчаетъ авторъ, тотъ истинно поэтическій процессъ, которымъ внѣшнее ощущеніе капель частаго осенняго дождя, лившаго на поэта, пройдя сквозь его душу, претворяется въ ощущеніе слезъ и облекается въ звуки, которые, сколько словами, столько-же самой музыкальностью своей, воспроизводятъ въ насъ и впечатлѣніе дождевой осени, и образъ плачущаго людскаго горя». Эта вдохновенность Тютчева доказывается еще и другимъ поразительнымъ фактомъ. Тютчевъ тверже выражалъ свои мысли по-французски, чѣмъ по-русски. Свою корреспонденцію онъ велъ на французскомъ языкѣ. Статьи свои онъ писалъ по-французски. Но стихи свои онъ писалъ только по-русски. Внѣшняя форма «не является у него надѣтой на мысль, какъ перчатка на руку, а срослась съ нею, какъ покровъ кожи съ тѣломъ», сотворена одновременно съ нею, тѣмъже самымъ поэтическимъ процессомъ. Тютчевъ до такой степени непосредственъ въ своей творческой дѣятельности, что произведенія его никогда не являются предъ нами совершенно законченными, всегда сохраняютъ на себѣ теплый слѣдъ рожденія, еще трепещутъ внутренней жизнью его души. Пушкинская трезвость, точность и мѣткость эпитетовъ, полная соразмѣрность внѣшней формы и содержанія, правдивость чувства и потому постоянная «нѣкая серьезность основного звучащаго тона», повсюду дыханіе мысли глубокой, тонкой, оригинальной, нерѣдко отвлеченной, но всегда согрѣтой сердцемъ, удивительная нѣжность оттѣнковъ и переливовъ въ области нравственныхъ ощущеній, мастерство художественной рѣзьбы при совершенной простотѣ, естественности, свободѣ и, такъ сказать, непроизвольности поэтической работы,—таковы главныя достоинства лучшихъ поэтическихъ произведеній Тютчева, въ прекрасной характеристикѣ Аксакова. На всемъ печать вкуса, многосторонней образованности и—при этомъ—что-то скром-

ное, смиренное, человѣчное, безъ малѣйшаго тщеславія, жестокости, щегольства. Ничего на показъ, ничего предвзятаго, заданнаго, сдѣланнаго, сочиненнаго. «Въ исторіи русской словесности, заключаетъ Аксаковъ, Тютчевъ останется всегда однимъ изъ самыхъ блестящихъ и своеобразныхъ проявленій русскаго поэтическаго генія. Его значеніе не померкнетъ». Съ такимъ восторгомъ Аксаковъ говоритъ о поэтическомъ талантѣ Тютчева. Я не привожу его разсужденій о политической философіи Тютчева и не вдаюсь вообще ни въ какую художественную критику, потому что, повторяю, мнѣ хотѣлось только намѣтить, хотя-бы чужими словами, то, что въ статьѣ Соловьева осталось неизученнымъ и необъясненнымъ. Тютчевъ чистый типъ поэта, какъ это было вѣрно замѣчено Хомяковымъ, и нельзя, критически изучая его стихотворенія, не взвѣшивать ихъ художественныхъ достоинствъ, ихъ красоты и оригинальности. Но, отмѣтивъ отзывы Некрасова и Аксакова о стихахъ Тютчева, я, для полноты свѣдѣній, сдѣлаю еще небольшія выписки изъ двухъ превосходныхъ статей о Тютчевѣ Тургенева и Фета. «Талантъ Тютчева, писалъ Тургеневъ, по самому свойству своему, не обращенъ къ толпѣ и не отъ нея ждетъ отзыва и одобренія». Для вѣрной оцѣнки его надо, чтобы читатель самъ былъ одаренъ тонкостью художественнаго пониманія, нѣкоторой гибкостью мысли. «Фіалка своимъ запахомъ не разитъ на двадцать шаговъ кругомъ,—надо приблизиться къ ней, чтобы почувствовать ея благовоніе». «Мы не предсказываемъ популярности Тютчеву, замѣчаетъ Тургеневъ, но мы предсказываемъ ему глубокое и полное сочувствіе всѣхъ тѣхъ, кому дорога русская поэзія». Статья Фета отрывочна по формѣ, но она вся отъ начала до конца проникнута живымъ пониманіемъ Тютчевскаго таланта, переполнена самыми проницательными опредѣленіями поэтической манеры Тютчева, его художественныхъ образовъ, его воздушныхъ, легкихъ, нѣжныхъ красокъ. Фетъ указываетъ на тѣ свойства поэта, которыя всегда будутъ мѣшать его популярности въ толпѣ обыкновенныхъ читателей, но тутъ-же съ восторгомъ художника рисуетъ великія достоинства его стиха, его глубокихъ философскихъ настроеній. «Не потому Тютчевъ великій поэтъ, пишетъ онъ, что играетъ отвлеченностями, какъ другой играетъ образами, а потому, что онъ въ своемъ предметѣ такъ-же улавливаетъ сторону красоты, какъ другой улавливаетъ ее въ предметахъ болѣе наглядныхъ». Философія была жизнью его души, но философія въ стихотвореніяхъ

Тютчева никогда не разлучалась съ чистой поэзіей, возбуждая энтузіазмъ «въ тѣсномъ кружкѣ знатоковъ».

Въ тѣсномъ кружкѣ знатоковъ энтузіазмъ этотъ не прошелъ еще до сихъ поръ, и невольно думается, что Тютчевъ, именно благодаря философскому характеру своихъ произведеній, навсегда останется любимымъ поэтомъ только для самыхъ культурныхъ читателей. Въ толпу онъ не войдетъ никогда, потому что для нея онъ черезчуръ глубокомысленъ. Но люди съ изысканнымъ вкусомъ будутъ постоянно возвращаться къ поэзіи Тютчева, изучать ее, открывать въ ней новыя красоты, сличать ее съ лучшими теченіями въ искусствѣ каждаго даннаго момента. «Мы любили Тютчева, говорилъ мнѣ однажды Левъ Толстой. Вы знаете Тютчева? Вы помните его? Для меня Тютчевъ выше Пушкина». «Въ нашемъ кружкѣ, прибавилъ онъ черезъ нѣсколько мгновеній, — всегда предпочитали Тютчева Пушкину... Да, онъ *выше* Пушкина».

Я не могъ присоединиться къ *этому* мнѣнію знаменитаго романиста.

1896. Іюль.

Герценъ и Огаревъ.

(*П. В. Анненковъ и его друзья.* **Литературныя воспоминанія и переписка 1855—1883 годовъ**).

Вчитываясь въ первыя части этой книги, «П. В. Анненковъ и его друзья», мы сквозь прозаическую форму довольно сухого историческаго разсказа видимъ передъ собою въ свѣтломъ ореолѣ юношеской силы и умственной свѣжести прекрасныя, вдумчивыя физіономіи двухъ замѣчательныхъ литературныхъ дѣятелей. Герценъ и Огаревъ встаютъ передъ нами живыми образами. На первомъ планѣ Герценъ. Я не имѣю возможности коснуться политической дѣятельности этого человѣка. Отмѣчу въ немногихъ словахъ его внутреннюю жизнь, ибо прежде всего Герценъ—мыслитель, блестящій литературный талантъ. Въ его публицистическихъ и философскихъ разсужденіяхъ открывается глазу такая сила характера, такая высота умственнаго порыва, такая безпредѣльная любовь къ отвлеченной истинѣ, что вниманіе невольно приковывается именно къ внутреннему міру его души.

Въ высшей степени подвижная природа этого человѣка, въ вѣчномъ вихрѣ событій, которыя приходилось переживать, заключала въ себѣ одно неизмѣнное, незыблемое ядро, никогда нераспадавшееся. Прогрессивное начало жило внутри Герцена, какъ движущій мотивъ труда и творчества, какъ немеркнущее сіяніе внутренняго идеала. Это былъ партизанъ истины, не пристрастный ни къ чему, кромѣ правды, не приверженный ни къ какой буквѣ, ни къ какой застывшей фразѣ, ни къ какимъ затверженнымъ понятіямъ. Свободный умъ мыслителя и художника держалъ его не только выше толпы, но и выше многихъ очень видныхъ дѣятелей Европы.

«Возмужалая логика», говоритъ въ одномъ мѣстѣ Герценъ, «ненавидитъ канонизированныя истины во имя человѣческой мысли». «У меня нѣтъ никакой системы, никакого интереса, кромѣ истины, и я высказываю ее, какъ она мнѣ кажется. Я не считаю нужнымъ изъ учтивости къ человѣчеству выдумывать на него всякія добродѣтели и доблести. Я ненавижу фразы, къ которымъ мы привыкли, какъ бы онѣ ни были съ виду нравственны и хороши—онѣ связываютъ мысль, покоряютъ ее. Мы принимаемъ ихъ безъ повѣрки, мы до того привыкаемъ къ нимъ, что совѣстимся прикоснуться къ нимъ. Я не трусъ, я не боюсь ни узнать истину, ни высказывать ее». «Я вижу, продолжаетъ Герценъ, въ настоящемъ и прошедшемъ знаніе, истину, нравственную силу, стремленіе къ независимости, любовь къ изящному — въ небольшой кучкѣ людей, потерянныхъ въ средѣ, не симпатизирующей имъ. Съ другой стороны я вижу тугое развитіе остальныхъ слоевъ общества, узкія понятія, основанныя на преданіяхъ, ограниченныя потребности, небольшія стремленія къ добру, небольшія поползновенія къ злу». Обыкновенные люди живутъ отдѣльными группами, среди единомышленныхъ друзей, соблюдая партійную программу. Не вздумайте подвергнуть критикѣ ни единаго канонизированнаго положенія. Толпа потребуетъ суда надъ вашимъ свободомысліемъ, а вожаки партій, взывая къ негодованію единомышленнаго стада, будутъ требовать себѣ терновыхъ вѣнковъ за стойкость убѣжденія, за храбрость и упорство въ разъ навсегда усвоенныхъ взглядахъ и мнѣніяхъ. Такъ, самый живой въ началѣ союзъ людей подъ тѣмъ или другимъ прогрессивнымъ знаменемъ, когда новая умственная струя встревожитъ общество, превращается въ какое-то мертвое гнѣздо озлобленнаго обскурантизма, педантскаго пристрастія и фанатической нетерпимости, готовой предать на распятіе невѣждъ и уличныхъ крикуновъ всякій новый побѣгъ мысли, всякое свѣжее желаніе воздуха и свѣта. Человѣкъ съ широкимъ міросозерцаніемъ, Герценъ представляетъ собою рѣдкій типъ вѣчно развивающагося, неугомоннаго искателя истины. Обыкновенно люди любятъ только то, что блещетъ въ глазахъ, что поражаетъ слухъ. Грохотъ барабановъ и ревъ мѣдныхъ трубъ, ослѣпительныя ракеты партійнаго остроумія вызываютъ восторгъ зауряднаго уличнаго человѣка, которому нуженъ шумъ, которому нужно во что бы то ни стало понести на своихъ рабскихъ плечахъ ловкаго шарлатана слова, краснорѣчиваго оратора, кинувшаго съ трибуны нѣсколько патріотическихъ

фразъ. Но Герценъ былъ именно фанатикомъ истины. Въ его сужденіяхъ о Европѣ, о Россіи независимый умъ выступаетъ необычайно сильно. Эти яркія пятна превосходнаго литературнаго стиля, эти рѣзкія, бичующія сужденія о великихъ переворотахъ во французской исторіи, эти потрясающіе взрывы смѣха надъ прославленными кумирами общественнаго мнѣнія вырисовываютъ передъ нами натуру, полную огня и паѳоса. Краснорѣчіе Герцена захватываетъ и уноситъ съ собою. Чувствуется, что въ человѣкѣ, писавшемъ эти страницы, трепетали нервы, дрожали мельчайшія фибры. Здѣсь все живетъ, здѣсь нѣтъ мертвыхъ выраженій, ничего не говорящихъ фразъ. Не ординарное публицистическое дарованіе съ интеллигентнымъ запасомъ изъ двухъ-трехъ переведенныхъ книжекъ, а крупный, истинный талантъ съ мощными, художественными силами, съ огромною начитанностью и, что всего важнѣе, съ большими способностями къ самостоятельному, оригинальному мышленію — вотъ что представляетъ собою художественное и литературное дарованіе Герцена.

Въ статьяхъ подъ названіемъ «Дилетантизмъ въ наукѣ», «Буддизмъ въ наукѣ» и «Письма объ изученіи природы», напечатанныхъ въ «Отечественныхъ Запискахъ» 1843, 1845, 1846 гг., мы находимъ какъ бы сводъ философскихъ воззрѣній Герцена. «Мы живемъ на рубежѣ двухъ міровъ, говоритъ авторъ: старыя убѣжденія, все прошедшее міросозданіе потрясены, новыя убѣжденія, многообъемлющія и великія, не успѣли еще принести плода». Первые листы, почки пророчатъ могучіе цвѣты, но этихъ цвѣтовъ нѣтъ, и они чужды сердцу. Люди внѣшніе предаются ежедневной суетѣ, люди созерцательные страдаютъ и ищутъ примиренія во что бы то ни стало, потому что «съ внутреннимъ раздоромъ, безъ краеугольнаго камня нравственному бытію, человѣкъ не можетъ жить». Между тѣмъ, говоритъ Герценъ, «всеобщее примиреніе въ сферѣ мышленія провозглашено міру наукой». Это фактъ, котораго нельзя отрицать. За будущность науки нечего бояться. Правда, массамъ вовсе не доступны безтѣлесныя умозрѣнія, правда, наука еще слишкомъ юна, чтобы, отбросивъ искусственный языкъ, сдѣлаться достояніемъ площади и семьи, тѣмъ не менѣе истина доступна массѣ: она узнаетъ истину «посредствомъ божественнаго откровенія» [1]). Отреченіе отъ личныхъ убѣжденій, говорится да-

[1]) Диллетантизмъ въ наукѣ, I.

лѣе—вотъ настоящій путь къ истинѣ. Доколѣ моя личность соперничаетъ съ истиною, она ее ограничиваетъ, она ее гнетъ, выгибаетъ, подчиняетъ себѣ. Отстаивающимъ свои личныя убѣжденія дорога не истина, а то, что они называютъ истиной. Было время, когда многое прощалось за одно стремленіе къ наукѣ. Это время миновало. Теперь одного стремленія мало, теперь необходима живая, дѣятельная любовь къ наукѣ. Что заставляетъ меня упорно держаться моихъ личныхъ убѣжденій? Эгоизмъ. Эгоизмъ ненавидитъ всеобщее, онъ отрываетъ человѣка отъ человѣчества, онъ вездѣ носитъ съ собою свою злокачественную атмосферу, сквозь которую не проникнетъ свѣтлый лучъ. А съ эгоизмомъ рука объ руку идетъ гордая надменность. Книгу науки развертываютъ съ дерзкимъ легкомысліемъ, забывъ, что уваженіе къ истинѣ—начало премудрости. Положеніе философіи среди другихъ наукъ, можно сказать, самое беззащитное. Общность ея положеній даетъ ей видъ доступности для самаго поверхностнаго разумѣнія. «Смотря съ берега на зеркальную поверхность моря, можно удивляться робости пловцовъ: спокойствіе волнъ заставляетъ забывать о жадной глубинѣ моря — онѣ кажутся какимъ-то хрусталемъ или льдомъ». Но пловцы знаютъ, можно-ли положиться на это спокойствіе волнъ. Въ философіи нѣтъ ни льда, ни хрусталя: въ ней все движется, течетъ, живетъ, въ ней подъ каждой точкой одинаковая глубина, въ ней, какъ въ горнилѣ, расплавляется все твердое, окаменѣлое. Но, подобно морю, поверхность философіи гладка, спокойна, свѣтла, безпредѣльна и отражаетъ небо. Вотъ почему дилетантъ подходитъ храбро, безъ страха истины, безъ уваженія къ преемственному труду человѣчества, работавшаго около трехъ тысячъ лѣтъ, чтобы дойти до настоящаго развитія. Не спрашиваютъ дороги, скользятъ съ пренебреженіемъ по началу, не спрашиваютъ, что такое наука, что должна и что можетъ дать наука. И вотъ наступаетъ разочарованіе: выхватываются отдѣльныя положенія, «привязываются къ столбу отдѣльныя теоремы», чтобы въ нихъ, съ какимъ-то злораднымъ удовольствіемъ, бичевать науку, философію. Личныя мнѣнія—окончательное, безаппеляціонное судилище. А между тѣмъ истинное дѣло философіи—раскрыть во всѣхъ головахъ одинъ умъ. На единеніи умовъ зиждется зданіе человѣчества: только въ низшихъ, мелкихъ и чисто животныхъ желаніяхъ люди распадаются. Фактамъ духа и разума никто не считаетъ себя обязаннымъ покоряться, къ философіи «каждый приступаетъ со своею маленькой

философіей», въ которой уже напередъ удовлетворены всѣ мечты, всѣ прихоти личнаго воображенія. Какъ же ни разсердиться, когда въ настоящей философіи всѣ эти мечты и прихоти исчезаютъ, какъ туманъ при свѣтѣ солнца. Личность исчезаетъ въ царствѣ идеи именно въ то самое время, когда жажда насладиться, упиться самимъ собою овладѣваетъ человѣкомъ. Наука перешагнула за всѣ ограниченія индивидуальности въ безпредѣльное царство свободы. И вотъ слабые люди, предчувствуя свободу науки, трепещутъ. Они ищутъ критеріевъ внѣ науки, внѣ разума, внѣ философіи, боясь свободно отдаться одному только пониманію. Но наука и философія могутъ быть поняты только живою, чуткою душой. Начиная изученіе философіи, надобно забыть всѣ сбивчивыя, неясныя понятія, необслѣдованныя критикой. Путь научнаго развитія идетъ, повидимому, безплодной степью. Поднимаешься въ какую-то разрѣженную среду, въ какой-то міръ безплотныхъ абстракцій. Съ каждымъ шагомъ уносишься все болѣе и болѣе въ какое-то воздушное море. Берега отдаляются, исчезаютъ, блѣднѣютъ образы, навѣянныя мечтами... Ужасъ объемлетъ душу. Становится *страшно просторно*. Но вскорѣ раздается громкій голосъ, говорящій подобно Юлію Цезарю: «чего боишься? Ты *меня* везешь». Этотъ Цезарь—безконечный духъ, живущій въ груди человѣка. Въ ту минуту, какъ отчаяніе готово вступить въ свои права, духъ озаряется предчувствіемъ побѣды: это воздушное море его родина, къ которой онъ стремился и звуками, и статуями, и пѣснопѣніями, къ которой рвался изъ тѣсной груди, по которой страдалъ. Поблекнутъ мечты, основанныя на раздраженной фантазіи, но за то просвѣтлѣетъ дѣйствительность, внутренняя сущность раскроется дерзающему взгляду. «Сколько прожилъ скорбнаго, страдалъ, унывалъ, лилъ слезъ и крови духъ человѣчества, пока отрѣшилъ мышленіе отъ всего временнаго, одностороннаго и началъ понимать себя сознательной сущностью міра».

Наука имѣетъ свою автономію и свой генезисъ. Свободная, она не зависитъ отъ авторитетовъ, освобождающая, она не подчиняетъ авторитетамъ. Въ душѣ, чистой отъ предразсудковъ, наука «можетъ опереться на свидѣтельство духа о своемъ достоинствѣ, о своей способности развить въ себѣ истину, вперить горящій взоръ въ обнаженную правду, хотя-бы то стоило жизни». Но въ чемъ истина? Въ чемъ истина науки и философіи?... «Дѣло сдѣлано. Событіе вспять не пойдетъ. Однажды начавъ разоблачаться и показавъ намъ торсъ поразительной прелести, истина не надѣнетъ снова покры-

вала изъ ложнаго стыда. Она знаетъ силу, славу и красоту наготы своей».

Таковъ первый шагъ Герцена на философскомъ пути. Такъ сказать внѣшнія очертанія науки набросаны удивительно. Отношеніе индивидуальнаго мнѣнія къ общему убѣжденію науки, отношеніе личныхъ, субъективныхъ стремленій, или, говоря не то профаннымъ, не то слегка невѣжественнымъ языкомъ русской соціологической школы, *субъективнаго метода* къ методу строго научной, объективной критики, обрисовано въ такихъ пламенныхъ выраженіяхъ, въ такихъ поэтически художественныхъ образахъ, что предъ нами сразу встаетъ этотъ отважный, самоотверженный, фанатическій искатель истины во всемъ блескѣ умственной зрѣлости. Въ натурѣ Герцена была черта трагизма и черту эту онъ перенесъ и въ свое отвлеченное міросозерцаніе. Не торжествомъ субъективнаго принципа должна начаться духовная жизнь человѣка, не господствомъ личной воли, личной страсти начинается священная эпопея нашего духовнаго воспитанія — нѣтъ, путь науки открывается актомъ самопожертвованія. Дверь философіи открывается только тому, кто готовъ отдать свою душу за отвлеченную, объективную, *безличную* истину. На грани между обыденнымъ мышленіемъ и мышленіемъ философскимъ, метафизическимъ, лежитъ великій подвигъ самоотреченія, внутренней борьбы съ самимъ собою, съ своими предразсудками, со своими мелкими страстишками и мелкими увлеченіями. Въ словахъ Герцена, несмотря на нѣкоторые слабые слѣды фейербахизма, слышится живое религіозное настроеніе, чувствуется благородное мужество борца за науку и философію. Въ этомъ пунктѣ читатель сосредоточиваетъ свое вниманіе, благоговѣйно затаивъ дыханіе. *Такъ* говорятъ и пишутъ только люди, отмѣченные высшимъ призваніемъ. Это истинно просвѣтительная логика, раздвигающая сферу душевныхъ потребностей, наполняющая умъ предчувствіями философіи. Конечно, можно съ чужихъ словъ поставить предъ толпою ту или другую практическую цѣль, можно потребовать отъ людей безпрекословнаго, слѣпого преклоненія предъ тою или другою житейской проблеммой. Къ чему всѣ эти *праздные* разговоры о душѣ человѣческой, о свободной нравственной волѣ! Къ чему всѣ эти метафизическія бредни, когда дѣло ясно, какъ божій день! Эволюція, Контъ, аграрные вопросы—все какъ на ладони, человѣку нужно хлѣба, хлѣба и хлѣба. Такова пошлая логика нашего отечественнаго обскурантизма. Съ тѣхъ поръ, какъ культура

наша ограничилась однимъ жалкимъ пережевываніемъ переводныхъ книжекъ французскаго позитивизма, изъ нашей журналистики выдохлось то, что было живого, смѣлаго и оригинальнаго въ лучшихъ представителяхъ русскаго литературнаго просвѣщенія. Выдохлась логическая аргументація, выдохся жаръ души, выдохлось то, что дороже всего — отвага знанія, свобода критики, горячая любовь къ истинѣ. Ненависть къ метафизикѣ, въ которой такъ единодушно сошлись журналисты различныхъ мастей и оттѣнковъ, есть только свидѣтельство плохого умственнаго воспитанія и скуднаго научно-философскаго развитія. Объ упраздненіи въ Европѣ метафизическихъ вопросовъ можно говорить только по недоразумѣнію, а передавать обрывки эмпирическихъ свѣдѣній изъ третьихъ рукъ подъ импонирующей вывѣской положительнаго знанія можно только въ ослѣпленіи наивности и диллетантизма...

Итакъ, наука и философія поставлены въ разсужденіи Герцена, какъ цѣль, къ которой человѣкъ долженъ направиться, рѣшившись на самоотреченіе. Это первая стадія духовнаго просвѣтленія, за которою послѣдуетъ вторая. Въ поясненіе своего основнаго положенія Герценъ прибѣгаетъ къ историческимъ параллелямъ. Борьба между классицизмомъ и романтизмомъ, въ его изображеніи, пріобрѣтаетъ многозначительный смыслъ. Греко-римскій міръ былъ по преимуществу міръ реалистическій. Онъ любилъ и уважалъ природу, онъ жилъ съ природой заодно. Отъ природы и черезъ природу древній міръ достигалъ до духа и «оттого не достигъ единаго духа». Дальнѣйшее развитіе было необходимымъ шагомъ впередъ, и оно должно было пожертвовать античной граціей. Греки думали, что они «вываяли» все, что находится въ душѣ человѣческой. Они поглотили всеобщимъ личность, городомъ — гражданина, гражданиномъ—человѣка. Но въ душѣ человѣческой осталась бездна требованій, усыпленныхъ, неразвитыхъ еще, для которыхъ рѣзецъ несостоятеленъ. И вотъ разцвѣлъ, въ качествѣ неизбѣжной реакціи, романтизмъ. Духъ, рвавшійся къ небу изъ подъ стрѣлокъ готическихъ соборовъ, былъ совершенно противоположенъ античному. «Романтизмъ—это прелестная роза, выросшая у подножія распятія». Постигнувъ свою безконечность, человѣкъ захотѣлъ пренебречь природою, и индивидуальность, затерянная въ древнемъ мірѣ, получила безпредѣльныя права. «Громкій смѣхъ пирующаго Олимпа стихъ. Всѣ ждали со дня на день свѣтопреставленія, въ противоположность классическому догмату вѣчности природы. На все, что

говорилось, на все, что дѣлалось, пачала какая-то величественно грустная тѣнь, возбуждая въ душѣ неодолимую прелесть темныхъ, неопредѣленныхъ, музыкальныхъ стремленій и упованій».

Среди борьбы этихъ двухъ міровъ медленно нарождался міръ новый. Итальянское искусство, отрекшись отъ идеаловъ византизма, какъ бы возвратилось къ античному идеалу красоты. Протестантскій міръ даетъ Шекспира. Въ наукѣ и политикѣ такіе же перевороты, такія же перемѣны. Романтизмъ и классицизмъ должны были найти «гробъ свой» въ новомъ мірѣ. Все одностороннее, временное умираетъ. Новая, третья, ступень общечеловѣческаго развитія должна была заключить борьбу классицизма и романтизма. Девятнадцатый вѣкъ примирилъ между собою то, что было живого въ міросозерцаніи классическаго и романтическаго періодовъ. Люди мысли присутствовали при великой драмѣ. Первое имя, прогремѣвшее въ Европѣ, послѣ имени Наполеона, было имя великаго мыслителя. Въ эпоху «судорожнаго боя» началъ, кровавой распри, вдохновенный мыслитель провозгласилъ основою философіи примиреніе противоположностей. Гегель не отталкивалъ враждующихъ: въ борьбѣ онъ постигалъ процессъ жизни и развитія, высшее тождество, уничтожающее борьбу. Въ маѣ мѣсяцѣ 1812 г., въ то время, какъ у Наполеона, въ Дрезденѣ, толпились короли и вѣнценосцы, печаталась въ какой-то нюренбергской типографіи логика Гегеля. На нее не обратили вниманія, потому что всѣ читали тогда же напечатанное объявленіе о второй польской войнѣ, а между тѣмъ въ этихъ нѣсколькихъ печатныхъ листахъ, писанныхъ труднымъ языкомъ и назначенныхъ исключительно для школы, лежалъ плодъ всего прошедшаго мышленія, «сѣмя огромнаго могучаго дуба». То, что носилось въ изящныхъ образахъ Шиллеровскихъ драмъ, что прорывалось сквозь пѣснопѣніе Гете, было понято, обличилось [1]). Наука, говоритъ Герценъ,—«живой организмъ, которымъ развивается истина». Она освободила сущее отъ случайностей, раскрыла вѣчное во временномъ. Личность погибаетъ въ наукѣ не окончательно. «Умереть въ естественной непосредственности значитъ воскреснуть въ духѣ». «Прострадать феноменологію духа, исходить горячею кровью сердца, горькими слезами очей, худѣть отъ скептицизма, жалѣть, любить многое, много любить и все отдать исти-

---

[1]) Диллетанты-романтики, II.

нѣ—такова лирическая поэма воспитанія въ науку». Наука, продолжаетъ Герценъ, дѣлается «страшнымъ вампиромъ», духомъ, котораго нельзя прогнать никакимъ заклинаніемъ, потому что человѣкъ вызвалъ его изъ собственной груди... «Змѣя мечетъ банкъ». Игра, начинающаяся съ логическихъ общихъ мѣстъ, «быстро развертывается въ отчаянное состязаніе». Всѣ заповѣдныя мечты, святыя нѣжныя упованія, надежда на будущее, довѣріе настоящему—все послѣдовательно является на картѣ. Но змѣя, медленно вскрывая, «безъ улыбки, безъ ироніи и участія, повторяетъ холодными устами: *убита*». Все проиграно, остается поставить *себя*. Понтеръ ставитъ—и съ этой минуты игра мѣняется. «Горе тому, кто не доигрался до послѣдней таліи, кто остановился на проигрышѣ: или онъ падетъ подъ тяжестью мучительнаго сомнѣнія, снѣдаемый алканіемъ горячей вѣры, или приметъ проигрышъ за выигрышъ, самодовольно примирится съ своимъ увѣчьемъ. Первое—путь къ нравственному самоубійству, второе—къ бездушному атеизму. Личность, имѣвшая энергію себя поставить на карту, отдается наукѣ безусловно, но наука не можетъ уже поглотить такой личности... Погубящій душу, найдетъ ее [1])». «Изъ храма науки человѣчество выйдетъ съ гордымъ, поднятымъ челомъ на творческое созданіе *веси Божіей*. Когда настанетъ время, молнія событій раздеретъ тучи, сожжетъ препятствія и будущее, какъ Паллада, родится въ полномъ вооруженіи»...

Я передалъ, придерживаясь въ общемъ текста статей о диллетантизмѣ и буддизмѣ въ наукѣ, основные философскіе взгляды Герцена. Герценъ придалъ чисто гегеліанской діалектикѣ черты собственнаго оригинальнаго склада. Трагическая натура, жаждавшая борьбы и страданій, превратила блестящую, но холодную логику великаго метафизика XIX столѣтія въ рядъ патетическихъ тирадъ, полныхъ ума и страсти. Какія метафоры! Какія картины! Этотъ поразительный образъ: змѣя мечетъ банкъ, игра быстро развертывается въ отчаянное состязаніе. Талантъ художника и талантъ мыслителя, соединенные однимъ стремительнымъ, сильнымъ темпераментомъ, вдохнули жизнь, красоту въ эти изъ сердца лившіяся слова и выраженія. Но трагическія наклонности Герцена, въ концѣ философскихъ разсужденій о наукѣ и философіи, перерождаются въ новыя, болѣе возвышенныя настроенія. Осуществившись въ

---

[1]) Будизмъ въ наукѣ, IV.

самоотверженномъ отреченіи отъ своей личности, потребность во внутреннемъ подвигѣ перешла въ живую потребность внѣшнихъ практическихъ поступковъ, благотворнаго дѣла, творящей работы. Общія философскія разсужденія заканчиваются какимъ-то неопредѣленнымъ и въ своей неопредѣленности чарующимъ пророчествомъ: изъ храма науки человѣчество выйдетъ на творческое созданіе «веси Божіей». Никакихъ опредѣленныхъ перспективъ: развитіе безконечно, развитіе свободно и потому не должно быть стѣсняемо никакими законченными, временными формулами. Придутъ люди посредственные, съ двусмысленнымъ талантомъ, съ тупою ненавистью къ философскимъ отвлеченіямъ, и они сдѣлаютъ то, чего впечатлительная, нервная, поэтическая натура Герцена боялась, какъ насилія надъ умомъ. Они съузятъ широкую, многообъемлющую теорію Герцена до степени буржуазно-утилитарнаго положенія, доступнаго всѣмъ и каждому, но не разсчитаннаго на широкое развитіе всѣхъ интеллигентныхъ силъ и интеллигентныхъ потребностей человѣка. Царство Божіе на землѣ носится въ представленіи человѣка какимъ-то неопредѣленнымъ, призрачнымъ и въ то же время увлекательнымъ мечтаніемъ. Все ученіе евангелія, высшее изъ нравственныхъ ученій, стоитъ предъ нашимъ сознаніемъ неограниченнымъ идеаломъ *безконечнаго* добра и *безконечной* жизни. Жизнь перебивается отъ одной формы къ другой, отъ однихъ бытовыхъ условій къ другимъ, торжествуя каждую новую побѣду, каждое новое улучшеніе, но идеи, руководящія людьми, не могутъ и не должны самодовольно застывать на одномъ мѣстѣ: ихъ путь безконеченъ, ихъ развитіе—сама жизнь, вѣчно *прогрессирующая* жизнь. «Будущее», говоритъ Герценъ, внѣ политики: оно носится надъ хаосомъ всѣхъ политическихъ и соціальныхъ стремленій. Изъ всѣхъ этихъ стремленій оно возьметъ «нитки въ свою новую ткань», изъ которой выйдутъ «саванъ прошедшему и пеленки новорожденному». Безпредѣльность не должна пугать человѣка. «Сумасшествіе ѣхать по океану, не зная дороги, по океану, по которому никто не ѣздилъ, плыть въ страну, существованіе которой вопросъ!.. Этимъ сумасшествіемъ Колумбъ открылъ новый міръ... Въ будущемъ хуже, нежели въ океанѣ—ничего нѣтъ, оно будемъ такимъ, какимъ его сдѣлаютъ обстоятельства и люди».

Свѣдѣнія, которыя могутъ быть почерпнуты въ любопытной книгѣ Анненкова, дополняютъ впечатлѣніе, выносимое изъ литературныхъ и философскихъ статей Герцена. У Герцена не было,

говорится въ этой книгѣ, ни тѣни прямолинейности. «Онъ робѣлъ и смирялся передъ людьми, которые, довѣряясь одной излюбленной ими идеѣ, слѣдуютъ за нею, закрывъ глаза на весь остальной міръ представленій и убѣжденій и духовныхъ нуждъ человѣчества. Люди этого закала грубо оттолкнули отъ себя Герцена, когда въ концѣ своего поприща онъ хотѣлъ съ ними сблизиться, полагая, что между ними можетъ установиться общность цѣлей и воззрѣній. И они были, по своему, правы: многосторонность Герцена, его развитіе, его образованность и его даровитость были имъ не нужны—они мѣшали, а не помогали имъ. Да, они мѣшали ему самому, не позволяя остановиться съ самодовольствомъ ни на какомъ фазисѣ его развитія, не давая успокоиться ни на какомъ трудѣ, хотя бы и увѣнчанномъ успѣхомъ». Въ нѣкоторыхъ письмахъ, приводимыхъ Анненковымъ и писанныхъ раньше появленія его философскихъ статей въ печати, уже прорываются основныя особенности его глубокой и вдумчивой натуры, его стремительно-страстнаго характера. «О, дайте, дайте отдохнуть на груди друзей, пишетъ Герценъ. Душа моя вся избита этимъ холодомъ постороннихъ. Что за дрянная жизнь практическая, что за кандалы всякому порыву, всякому чувству». Когда на Герцена нападали минуты отчаянія, разсказываетъ Анненковъ, онъ искалъ отъ нихъ спасенія въ мысляхъ о мірѣ, какъ объ юдоли испытаній. «Да, всѣ теоріи о человѣчествѣ вздоръ. Человѣчество есть падшій ангелъ. Откровеніе намъ высказало это, а мы хотѣли сами собою дойти до формулы бытія его и дошли до нелѣпости. Всѣ понимавшіе вѣрили въ потерянный рай: Вико, Паскаль... Эгоизмъ—это тяготѣніе, это мракъ, прямое наслѣдіе Люцифера. Любовь—это свѣтъ, прямое наслѣдіе Бога». Что представляетъ изъ себя въ психическомъ смыслѣ, спрашиваетъ Анненковъ, сама личность Герцена? «Герценъ является неутомимымъ слѣдователемъ по части пороковъ мышленія, промаховъ развитія, несообразностей дѣйствій съ ихъ поводами... Онъ инстинктивно чувствовалъ приближеніе порока и нравственнаго безобразія, подъ какою-бы формою они ни являлись, и отталкивалъ ихъ отъ себя, какія-бы доказательства о прямомъ своемъ происхожденіи отъ либеральной доктрины они ни представляли... Идеалистическое воспитаніе, полученное въ первыхъ годахъ молодости, не пропало у него даромъ: оно оставило ему брезгливость къ нечистому оружію, къ ухищреннымъ способамъ вредить непріятелю... Его нельзя было увлечь ни на какое рѣшеніе, противное гуманнымъ основамъ его

мысли... Онъ думалъ, что свободныя начала налагаютъ обязанности выше тѣхъ, которыми руководствуются люди животныхъ страстей и инстинктовъ...»

II.

Въ этой-же книгѣ Анненкова довольно много страницъ посвящено Огареву. Огаревъ, говоритъ Анненковъ, имѣлъ большое преимущество передъ Герценомъ въ томъ, что онъ былъ поэтъ и страстный музыкантъ. «Но это былъ поэтъ не первыхъ, непосредственныхъ ощущеній, а ощущеній, оставшихся послѣ мозговой провѣрки». «Въ стихѣ его не видно той крѣпости нервовъ и мышцъ, смѣемъ выразиться, которая должна отличать выраженіе страстныхъ аффектовъ вообще для того, чтобы они успѣли сообщиться читателю». Онъ страдаетъ растянутостью, «ожиреніемъ», такъ сказать, что даетъ ему болѣзненный видъ. «Рядомъ съ истиннымъ воодушевленіемъ тутъ идутъ избитыя общія мѣста, назначенныя, видимо, отвѣчать только на предшествующія рифмы, и послѣ долгихъ риторическихъ подступовъ внезапно является свѣтлый полетъ фантазіи, превосходная поэтическая картина». Огаревъ представляетъ собою негармоническое сочетаніе разума и чувства — такое сочетаніе, въ которомъ разсудочному элементу отведено природою черезчуръ много мѣста. Легкому, плавному, увлекательному теченію поэтическихъ образовъ мѣшаетъ у Огарева пристрастіе къ мучительному самоанализу, къ выискиванію неразрѣшимыхъ контрастовъ между разумомъ и жизнью, между волею и возможностью. Идеалистъ по настроенію своихъ мыслей, Огаревъ не обладалъ, въ противоположность Герцену, такими выдающимися философскими способностями, которыя могли бы дать ему возможность разобраться въ сложныхъ вопросахъ морали и жизни. «Сколько контрастовъ, борящихся во мнѣ, восклицаетъ Огаревъ, добродѣтели и преступленія, умъ и матерія, Богъ и скотъ сталкиваются, раздираютъ... мученье!». Эта борьба контрастовъ могла бы дать настроеніе для превосходнѣйшихъ поэтическихъ произведеній, если бы не нѣкоторое аффектированное резонерство, которое мѣшало въ стихахъ Огарева цѣльности впечатлѣнія, искренности тона.

Въ четырехъ отрывкахъ подъ общимъ названіемъ «Монологи» талантъ Огарева выступаетъ со всѣми своими достоинствами и недостатками.

И ночь и мракъ! Какъ все томительно пустынно!
Безсонный дождь стучитъ въ мое окно.
Блуждаетъ лучъ свѣчи, мѣняясь съ тѣнью длинной,
И на сердцѣ печально и темно.
Былые сны! Душѣ разстаться съ вами больно,
Еще ловлю я призраки вдали,
Еще желаніе въ груди кипитъ невольно,
Но жизнь и мысль убили сны мои.

Таково вступленіе къ монологамъ. Невѣрные, неточные штрихи въ смыслѣ описательномъ. Первый лирическій аккордъ звучитъ неровно, немелодично. Поэтическая отдѣлка страдаетъ небрежностью. Безсонный дождь, лучъ свѣчи, два ничего невыражающихъ восклицанія—все это не подкупаетъ эстетическаго чувства. Здѣсь нужна была бы тонкая, изобразительная кисть Тютчева, не говоря, конечно, о кисти Пушкина или Лермонтова. И дѣйствительно, первый монологъ не вызываетъ въ читателѣ ни тѣхъ мыслей, ни тѣхъ сердечныхъ движеній, на которыя онъ былъ разсчитанъ. Читатель остается неумолимо индифферентнымъ, пока поэтъ взываетъ къ нему въ этой приподнятой, недостаточно художественной формѣ:

Мысль, мысль! Какъ страшно мнѣ теперь твое движенье,
Страшна твоя тяжелая борьба!
Грознѣй небесныхъ бурь несешь ты разрушенье,
Неумолимо, какъ сама судьба.
Ты міръ невинности давно во мнѣ сломила,
Меня на вѣкъ въ броженье вовлекла,
За вѣру вѣру ты въ моей душѣ сгубила,
Вчерашній свѣтъ мнѣ тьмою назвала.

Но вотъ неудачная художественная картина смѣняется яркой картиной истинныхъ душевныхъ страданій. Капризъ любви, тоска и отчаяніе въ безсильномъ порывѣ къ свѣту переданы смѣло, сжато, взволнованнымъ и волнующимъ языкомъ поэтическаго вдохновенія. Одно мгновеніе жизни, но сколько содержанія, сколько внутренней правды.

Сюда, сюда бокалъ съ играющею влагой!
Сюда, вакханка! Слухъ мой очаруй
Ты пѣсней, полною разгульною отвагой!
На—золото, продай мнѣ поцѣлуй...
Вино кипитъ во мнѣ и жжетъ меня лобзанье...
Ты хороша! О, слишкомъ хороша!
Зачѣмъ въ груди опять проснулося страданье
И будто вздрогнула моя душа.

За приступомъ оскорбительнаго гнѣва, съ которымъ поэтъ обрушивается на несчастную «страдалицу страстей, страдалицу желанья», слѣдуютъ трогательныя слова утѣшенія:

Ты плачешь? Нѣтъ, не плачь. Какъ? Я тебя обидѣлъ!
Прости, прости мнѣ—это паръ вина.
Когда-бъ я не любилъ, вѣдь я-бъ не ненавидѣлъ,
Постой, душа къ тебѣ привлечена...

Вообще весь второй монологъ, несмотря на необычайную простоту сюжета, проникнутъ искреннимъ увлеченіемъ. Сличая его съ показаніями Анненкова, легко понять, что въ этихъ немногихъ строкахъ сказалась натура Огарева съ ея слѣпыми увлеченіями, съ ея жаждой глубокихъ умственныхъ сотрясеній. Благородство души какъ-бы вносило нѣкоторое просвѣтленіе въ моменты опьяняющаго разгара темныхъ обезсиливающихъ инстинктовъ. «Посреди всего этого угара,—разсказываетъ Анненковъ,—всѣхъ этихъ излишествъ, легкомысленнаго поведенія и болѣе чѣмъ празднаго, гибельнаго образа жизни, онъ стоялъ, по признанію всѣхъ современниковъ его, въ удивительномъ свѣтѣ и распространялъ вокругъ себя обаяніе, отъ котораго никакой порядочный человѣкъ защититься не могъ. Что бы онъ ни творилъ, что бы съ нимъ ни творили, гдѣ бы онъ ни очутился, въ какомъ бы омутѣ ни открывали его подчасъ, чистота характера, благородство мыслей, особенный, свободный и гуманный взглядъ на міръ, даже на любой позорный міръ, дѣлали его человѣкомъ, котораго ничѣмъ замарать нельзя, ничѣмъ унизить, развратить или испортить: онъ былъ все тотъ же смѣлый по мысли Огаревъ, все тотъ же кроткій, спокойный и доброжелательный Огаревъ». Никто, конечно, лучше самого Огарева не понималъ, что самооправданіе неизбѣжностью и всесиліемъ страстей — самооправданіе слабое. Это сознаніе виноватости, не прикрытое никакими риторическими ссылками на другихъ и на обстоятельства, постоянно выдвигаемое самимъ авторомъ, это чистосердечное покаяніе безъ слѣда благодушно-цинической похвальбы обличеніемъ собственныхъ недостатковъ, придаетъ словамъ Огарева тотъ оттѣнокъ благородства, о которомъ говоритъ Анненковъ. «Страдаешь уже тѣмъ, — писалъ Огаревъ, — что истину, которую носишь въ себѣ, не можешь напечатлѣть вокругъ себя и что самъ не можешь жить адэкватно истинѣ, которую въ себѣ носишь. Это еще очень немного, что ты понялъ истину и сталъ очень

доволенъ. Теорія весьма мало удовлетворяетъ и, не переходя въ кровь и плоть, т. е. въ практику, въ твою личную жизнь, сводится на новую абстракцію, за которую я и копѣйки не дамъ. Если негація путь ума къ истинѣ, то скорбь — путь сердца къ истинѣ». Философскія способности Огарева были гораздо ниже блестящихъ философскихъ способностей Герцена. Огаревъ не идетъ дальше ученія о скорби. Для него разладъ между желаніями и жизнью есть разладъ непреоборимый, который можетъ разрѣшиться только скорбью. «Кровью сердца покупается истина». Сердце оплакиваетъ немощь, безсиліе человѣческой воли, а поэтъ передаетъ скорбь сердца въ художественной формѣ. Дальше идти некуда. Идеалистическое міросозерцаніе какъ бы въ *траурной* поэтической рамкѣ. Мысль Герцена бодрѣе, отважнѣе и вѣрнѣе. Почему нравственная воля должна быть признана какъ бы осужденною на вѣчное безсиліе, между тѣмъ какъ именно низменныя влеченія человѣка должны быть признаны естественными по преимуществу, по необходимости? Герценъ не останавливался на половинѣ дороги. Человѣкъ, постигнувшій истину, вступаетъ въ свободную, *творческую* работу. Скорбь разлада разсѣивается сознательнымъ подвижничествомъ на практическомъ поприщѣ. Въ цѣломъ Огаревъ представляетъ собою какое-то незаконченное произведеніе природы. Недоведенное до конца теоретическое міросозерцаніе, крупный поэтическій талантъ, воплощавшійся по частямъ, отрывочно и не давшій ни одного законченнаго произведенія, свѣтлыя практическія стремленія, постоянно пересѣкаемыя влеченіями страстей — создали въ общемъ натуру хотя и поэтически привлекательную, но тѣмъ не менѣе немощную въ нравственномъ и умственномъ отношеніи. И эта печать недодѣланности, незаконченности, имѣвшая такое большое значеніе въ практической жизни Огарева, не могла не повліять и на судъ литературной и моральной критики. Подводя итогъ поэтической дѣятельности Огарева, Анненковъ говоритъ съ полнымъ основаніемъ, что стихи его оставляютъ читателя въ недоумѣніи, разбивая впечатлѣніе и мѣшая отдаться вполнѣ автору. Взглянувъ на личность Огарева съ высоты своихъ моральныхъ требованій, Толстой говоритъ намъ слѣдующее: «я только что читалъ письма нашего высокообразованнаго, передового человѣка сороковыхъ годовъ, Огарева, къ другому, еще болѣе высокообразованному и даровитому человѣку — Герцену. Въ письмахъ этихъ Огаревъ высказываетъ свои задушевныя мысли, выставляетъ свои высшія стремленія». Онъ го-

ворить о самопожертвованіи, о святой дружбѣ, любви, о служеніи наукѣ, человѣчеству, и тутъ же спокойнымъ тономъ пишетъ: «возвращаюсь (домой) въ нетрезвомъ видѣ или пропадаю долгіе часы съ погибшимъ, но милымъ созданіемъ»... «Замѣчательно сердечный, даровитый, образованный человѣкъ даже не представлялъ себѣ, чтобы было что-нибудь предосудительнаго въ томъ, что онъ, женатый человѣкъ, ожидая родовъ жены, возвращается домой пьяный отъ распутныхъ женщинъ». Толстой зналъ лично Огарева и многихъ людей его склада и вотъ, вспоминая былое, онъ говоритъ: «во всѣхъ этихъ людяхъ было поразительное отсутствіе послѣдовательности въ дѣлахъ жизни. Въ нихъ искреннее желаніе добра какъ-то странно уживалось съ полнѣйшей распущенностью личной похоти. Они сажали немѣшанные хлѣба въ нетопленную печь и вѣрили, что хлѣба испекутся. Когда же подъ старость они стали замѣчать, что хлѣба не пекутся, т. е. что никакого добра отъ ихъ жизни не совершается, они видѣли въ этомъ особенный трагизмъ». Литературный критикъ и критикъ моральный произнесли свои сужденія на основаніи подлинныхъ литературныхъ и жизненныхъ документовъ.

«На закатѣ жизни, разсказываетъ Анненковъ, Огаревъ утихъ и загорался медленнѣе, не вѣруя болѣе въ правоту вдохновенныхъ вспышекъ и внезапныхъ движеній сердца». Мѣсто прежнихъ порывовъ заступила теперь какая-то печальная вдумчивость и ожиданіе поученій только отъ страдающихъ умовъ, отъ болѣющихъ сердецъ. Онъ сдѣлался по плечу каждому человѣку: всякій фактъ онъ признавалъ законнымъ даже и въ томъ случаѣ, если въ немъ не было ни одной моральной черты. Совершенно ясно и спокойно смотрѣлъ онъ на приближеніе старости, на свою потерянную, испорченную жизнь. Однако, обаяніе сердечности и правдивости не проходило. Въ средѣ его многочисленныхъ поклонниковъ образовалось даже нѣчто вродѣ Огаревскаго культа, о которомъ самъ Огаревъ и не догадывался. «Само божество и не подозрѣвало о существованіи такого культа и часто погибало, вдали отъ воздвигнутыхъ ему алтарей, въ какой-нибудь трущобѣ матеріальной и духовной нищеты, къ ужасу и негодованію своихъ поклонниковъ».

Чего хочу?... Чего? О, такъ желаній много,
Такъ къ выходу ихъ силѣ нуженъ путь,
Что кажется порой—ихъ внутренней тревогой
Сожжется мозгъ и разорвется грудь.

Чего хочу? Всего со всею полнотою!
Я жажду знать, я подвиговъ хочу,
Еще хочу любить съ безумною тоскою,
Весь трепетъ жизни чувствовать хочу!

А втайнѣ чувствую, что всѣ желанья тщетны,
И жизнь скупа, и *внутренно я хилъ*,
Мои стремленія замолкнутъ безотвѣтно,
Въ *попыткахъ* я запасъ растрачу силъ...

Въ этихъ сильныхъ, несмотря на отсутствіе музыкальности, строкахъ слышится предчувствіе будущаго сострадательнаго, но безпощаднаго суда исторіи.

1892. Іюнь.

Русская комедія.

На сценѣ Александринскаго театра ставится комедія Тургенева—«Холостякъ». Въ первый разъ эта комедія была поставлена на той-же сценѣ 14-го октября 1849 г., въ бенефисъ Щепкина, съ участіемъ такихъ артистовъ, какъ Мартыновъ, Максимовъ, Самойлова 2-я. По словамъ газетъ и журналовъ того времени, комедія прошла съ полнымъ успѣхомъ. Втеченіи одного мѣсяца—«Холостякъ» появился въ сентябрьской книжкѣ «Отечественныхъ Записокъ» того-же 1849 года,—молодой, необыкновенно одаренный авторъ, можетъ быть еще не вполнѣ самостоятельный въ своемъ драматическомъ творчествѣ, завоевалъ два шумныхъ успѣха—въ литературѣ и на сценѣ. Публика услышала въ этой комедіи отзвукъ гоголевскаго юмора: та-же скорбная струна въ бытовой сатирѣ, тотъ-же смѣхъ сквозь слезы. Только у Тургенева трагическій разладъ въ жизни изображаемыхъ людей смягченъ нѣжными примирительными нотами, рѣзкіе контуры жизненныхъ уродовъ стушеваны мягкой свѣтотѣнью.

Комедія Тургенева полна психологическаго интереса и представляетъ богатый матеріалъ для сценическаго воспроизведенія. Самъ Тургеневъ, вспоминая впослѣдствіи объ игрѣ Мартынова, въ роли главнаго героя пьесы Мошкина, отзывается о ней съ великою похвалою. Можно себѣ представить, въ самомъ дѣлѣ, какъ исполнялъ эту роль Мартыновъ. Фигура стараго холостяка, при траги-комическомъ талантѣ актера, должна была вызывать въ публикѣ тотъ смѣхъ, сердечный и беззлобный, въ которомъ сказывается и высшій судъ ума надъ несовершенствами жизни, и безотчетная вѣра души въ какое-то возможное высокое разрѣшеніе этихъ бо-

лѣзненныхъ диссонансовъ. Мнѣ думается даже, что русскому актеру, такъ-же какъ и русскому автору, по преимуществу дано волновать людей именно этимъ смѣхомъ. Бываетъ разный смѣхъ въ литературѣ и на сценѣ. Смѣхъ, вообще, вызывается очевиднымъ противорѣчіемъ между явленіемъ дѣйствительности и нашимъ понятіемъ объ этомъ явленіи. Насъ смѣшитъ всякое явленіе, всякое событіе, неожиданно обнаруживающее передъ нами свою внутреннюю несостоятельность, свою нелѣпость по сравненію съ собственными притязаніями, съ собственнымъ назначеніемъ и съ нашими ожиданіями. Мы смѣемся нервно, невольно, почувствовавъ разладъ нашихъ идей и представленій съ ихъ реальнымъ воплощеніемъ, и въ томъ, *какъ* смѣется человѣкъ, сказывается весь его характеръ. Кто видитъ въ этомъ разладѣ банкротство высшихъ человѣческихъ понятій и мечтаній, тотъ смѣется злымъ, злораднымъ, холоднымъ смѣхомъ, какъ сатана, какъ Макіавелли въ своихъ геніальныхъ комедіяхъ, или — если это натура мелкая, ползучая — гаденькимъ смѣшкомъ циника. Но кто видитъ въ диссонансахъ отвлеченныхъ идей съ фактами, съ исторіей неизбѣжную слабость земной природы, не переставая вдохновенно провидѣть въ безконечныхъ отдаленіяхъ подъемъ къ небу всѣхъ жизненныхъ линій, тотъ смѣется надъ безобразіями жизни съ мягкой скорбью, съ безобидной жалостью. Это—смѣхъ истинныхъ мудрецовъ и чуткихъ дѣтей. При идеально настроенномъ сердцѣ возможенъ только этотъ смѣхъ: онъ скрываетъ за собою безсознательные экстазы души, которая сама невольно, неуклонно тянется къ небу.

«Холостякъ»—это настоящая комедія. И Мошкинъ, этотъ живой, привязчивый, довѣрчивый старикъ, и его воспитанница Маша, этотъ безпорочный душистый ландышъ въ прозаическихъ мѣщанскихъ комнаткахъ, и Шпундикъ, и всѣ другія дѣйствующія лица—несмотря на нѣкоторую растянутость и подражательность комедіи—выступаютъ живыми созданіями въ мягкомъ свѣтѣ правдиваго авторскаго юмора. Этотъ сангвиническій Мошкинъ, всегда слегка взволнованный и преисполненный любви къ людямъ, готовъ преклониться и стушеваться передъ титулярнымъ совѣтникомъ фонъ-Фонкомъ, который позволяетъ себѣ высокомѣрно экзаменовать его и его воспитанницу по части петербургской бонъ-тонности. Педантъ и фатъ, фонъ-Фонкъ щеголевато побрякиваетъ передъ ними дешевыми брелоками столичной культурности, а скромному Мошкину кажется, что передъ нимъ звенитъ и сверкаетъ настоящее золото. Это ко-

мично, это смѣшно: умственное безсиліе Мошкина въ сопоставленіи съ его собственнымъ душевнымъ благородствомъ разстраиваетъ, слегка раздражаетъ и волнуетъ зрителя, но контрастъ его съ ничтожнымъ во всѣхъ отношеніяхъ фонъ-Фонкомъ ярко оттѣняетъ поэтическую прелесть наивной душевной красоты. Зритель чувствуетъ невидимыя авторскія слезы, и въ сердцѣ его дрожитъ струна жалости и неудовольствія на уродства жизни. Онъ досадуетъ на Мошкина, на самого себя, на все и на всѣхъ. Онъ улавливаетъ какія-то глубокія противорѣчія, диссонансы, которые раздираютъ человѣческое существованіе. Онъ смѣется уже сухимъ, ѣдкимъ смѣхомъ. Но, развязавшись съ фонъ-Фонкомъ, Мошкинъ приподнимается, ищетъ для себя и для Маши достойнаго выхода, и впечатлѣніе мѣняется. Зритель опять чувствуетъ благородство Мошкина, его сердечную нѣжность и чистоту — жизненныя линіи бѣгутъ въ высь, и вся мѣщанская драма, съ ея маленькими героями, возбуждаетъ своею развязкою тихую улыбку умиленія.

Старые театралы, вѣроятно, помнятъ, какъ исполняли роль Мошкина сначала Щепкинъ, потомъ Мартыновъ. Безъ сомнѣнія, игра ихъ должна была захватить публику глубокими траги-комическими нотами, на какія только способенъ цѣльный русскій талантъ, еще не расшатанный поверхностной культурой ума. Эти актеры умѣли смѣяться сердцемъ и вызывать живой, одновременно скорбный и веселый, очищающій и обновляющій смѣхъ зрительной залы. Теперь эту благодарную роль будетъ исполнять также очень талантливый актеръ — Давыдовъ, и такъ хотѣлось-бы, чтобы онъ не надорвалъ какъ-нибудь того мягкаго, любовнаго, патетическаго голоса, которымъ звучитъ прелестная комедія Тургенева. Боже упаси вдаться, при исполненіи этой роли, въ какое-нибудь банальное мудрствованіе. Тутъ все дѣло въ томъ, чтобы вскрыть и показать красоту чистаго сердца и беззлобной души, смѣшной и нелѣпой въ своихъ житейскихъ столкновеніяхъ, но чудесной и обаятельной въ своихъ безотчетныхъ порывахъ.

Роль Маши, при живомъ талантѣ исполнительницы, можетъ превратиться въ настоящій перлъ созданія. Въ ней есть задатки пушкинской Татьяны — ея цѣльной чистоты и красоты, ея серьезности и способности понести тяжелый жизненный крестъ съ терпѣніемъ и вѣрою въ высшую правду. Въ своей мѣщанской обстановкѣ, въ своемъ старомодномъ костюмѣ, обличающемъ, однако, вкусъ и стремленіе къ изяществу, она плѣняетъ всякое чистое

сердце. Это существо съ поэтически-настроенною волею, еще наивною, ещё незрѣлою и потому готовою идти навстрѣчу всякому новому, сильному впечатлѣнію. Отвергнутая женихомъ, который, подъ вліяніемъ фонъ-Фонка, осудилъ ее за необразованность и неприкосновенность къ мелкой петербургской свѣтскости, она отдаетъ свою судьбу въ руки Мошкина, потому что она умилена его безкорыстнымъ участіемъ и его благородствомъ, потому что, чистая и возвышенная, она идетъ сердцемъ за своими нравственными увлеченіями. Актрисѣ предстоитъ сдѣлать изъ роли Маши существо миловидное и трогательное. Она должна разлить вокругъ себя свѣжее, чистое вѣяніе при первомъ же своемъ появленіи на сценѣ, входя въ комнату съ морозной улицы. Это образъ насквозь художественный, законченный, мягко закругленный, и потому каждая деталь въ исполненіи актрисы должна быть продуманной и пластически показанной. Тутъ нужны и свѣжесть чувствъ, и красота.

Такова, въ общихъ чертахъ, эта бытовая комедія. Какъ уже сказано, это настоящая комедія, иначе говоря—житейская драма, которая, представляя многими своими сторонами матеріалъ для смѣха, завершается гармоническимъ намекомъ на высшую умилительную правду. Эта умилительная правда—возможность человѣческаго подъема и полета надъ сквернами жизни—какъ музыка безъ словъ, звучитъ въ этой комедіи, подобно другимъ лучшимъ русскимъ комедіямъ. Она и является истиннымъ мотивомъ всякой серьезной, высокой комедіи, которая доступна только наиболѣе глубокимъ художественнымъ талантамъ. Такая комедія особенно свойственна русскому искусству. Не трагедія, съ изображеніемъ кореннаго разлада въ человѣческой душѣ, человѣческаго безсилія, *фатальнаго* безсилія воплотить въ жизни высшія идеальныя начала, и не драма, для которой требуется широкій фонъ развитой общественности, а, именно, комедія могла-бы и должна была-бы найти себѣ достойныхъ творцовъ въ русской литературѣ и на русской сценѣ. Ея задача отвѣчаетъ складу русской души—ея вдохновенному прозрѣнію отдаленныхъ умилительныхъ правдъ, и характернымъ свойствамъ русскаго ума съ его несклонностью къ философскимъ углубленіямъ и построеніямъ. Еще не захваченный широкими культурно-историческими теченіями, еще не вовлеченный въ глубокую внутреннюю работу разрушенія невольныхъ ошибокъ сознанія и анализа мерцающихъ въ туманѣ догадокъ и вѣрованій, русскій талантъ, въ чемъ-бы онъ ни проявлялся, живетъ и насы-

щается непосредственными, гармоническими напѣвами сердца. Какъ вдохновенно слѣдитъ онъ—именно сердцемъ—за этими бѣгущими въ даль и въ высь линіями жизни, какъ жадно упивается онъ поэтически-цѣльными впечатлѣніями, которыя не оставляютъ въ душѣ никакихъ неразрѣшимыхъ задачъ, никакого мучительнаго раздвоенія! Какое юное и какое очаровательное искусство! Пусть въ этомъ стремленіи уловить высокое, населить свою душу послѣдними высшими правдами *съ того берега*, русскій умъ не можетъ угнаться за русскою душою,—русское искусство достигаетъ своей цѣли безъ содѣйствія высокой культуры сознанія.

Сила и безсиліе русской духовности сплелись въ одно явленіе. Русская литература не обладаетъ еще достойною ея трагедіею, потому что для созданія истинной трагедіи мало одного непосредственнаго таланта, мало чутья, мало предслышанія будущихъ гармоническихъ аккордовъ, мало однѣхъ вдохновенныхъ психологическихъ догадокъ. Для созданія трагедіи нужно, чтобы силы яркаго логическаго сознанія шли навстрѣчу глубочайшему безсознательному творчеству души и, сливаясь съ нимъ въ одно цѣлое, давали ему возможность выразиться въ стройныхъ и строгихъ формахъ. На такихъ основаніяхъ возникла могучая греческая трагедія, въ которой сказался не только творческій геній отдѣльныхъ талантовъ, но и весь смыслъ, и вся культура народной жизни. Иныхъ началъ и возможностей для трагедіи не существуетъ, и вотъ почему вопросъ о русской трагедіи можетъ быть поставленъ только, какъ задача для будущаго русской литературы. Она можетъ со временемъ возникнуть, такъ какъ элементы ея психологическаго содержанія—внутренній разладъ, нетерпѣливое, страстное стремленіе души вырваться изъ оковъ земной приниженности, отчаяніе сердца въ борьбѣ съ роковою неправдою міра—уже разсѣяны въ русской литературѣ, въ произведеніяхъ Гоголя и Достоевскаго. Трагическіе элементы тлѣютъ и горятъ у этихъ писателей, какъ разсыпающіеся угли, но они не собраны въ цѣльную драматическую постройку. Гоголя и Достоевскаго уже достаточно, чтобы, заглядывая въ будущее литературы, ждать отъ нея новыхъ явленій въ этихъ, именно, новыхъ для нея формахъ. Но пока надо давать ходъ наличнымъ свойствамъ русскаго общества, какъ можно шире развивать тѣ проявленія его свѣжей, непосредственной талантливости, которыя составляютъ его живую современную силу. Пусть же процвѣтаетъ русская комедія. Она сама прелестна въ своемъ высокомъ строѣ. Она

сама по себѣ многозначительна и непроизвольно глубокомысленна, потому что подъ безобиднымъ юмористическимъ покровомъ она таитъ въ себѣ печали и скорби всякаго жизненнаго существованія. Изъ такой комедіи непремѣнно выростетъ, когда исполнятся времена и сроки, могучая русская трагедія. Пусть-же смѣются пока на русской сценѣ и въ театральной залѣ. Такая насущная потребность въ оздоровляющемъ, очищающемъ смѣхѣ чувствуется въ современномъ человѣкѣ. Нужно возродиться къ жизни — не потому, что сама жизнь хороша, а потому, что еще не исчерпанъ смыслъ жизни, потому что съ высоты каждаго историческаго подъема передъ глазами открываются все новые и новые горизонты. Хочется сердечнаго, беззлобнаго русскаго смѣха, не сатанинскаго смѣха, въ духѣ Нитцше, этого современнаго Макіавелли въ литературѣ, а молодого, свѣтлаго смѣха, въ которомъ есть и слезы, и вѣра.

1899 г. Сентябрь.

«Богоотступныя черты».

Каждый большой художественный талантъ представляетъ такое сложное явленіе, что критика только съ теченіемъ времени набираетъ матеріалы, необходимые для полнаго освѣщенія его. То, что безсознательно воплощается въ произведеніяхъ искусства, становится достояніемъ сознательной мысли иногда лишь долго спустя, когда свѣтъ новаго, современнаго историческаго момента дѣлаетъ намъ близкими и понятными порывы великихъ людей прошедшаго. Въ такомъ именно положеніи находится по отношенію къ литературной критикѣ Гоголь, съ его пламенной душою и элементами настоящаго трагическаго творчества. Можно сказать, что именно его произведенія, рядомъ съ произведеніями Достоевскаго, еще совсѣмъ не обслѣдованы критикою со стороны ихъ психологическаго содержанія, хотя эти два великихъ характера въ литературѣ представляютъ глубочайшій интересъ съ самыхъ различныхъ точекъ зрѣнія.

Однимъ изъ наиболѣе загадочныхъ произведеній Гоголя всегда признавалась повѣсть его—«Портретъ». Какъ извѣстно, повѣсть эта была напечатана въ двухъ редакціяхъ еще при жизни самого Гоголя: одна въ 1835 году, другая—въ 1842 году. Сличая между собою обѣ редакціи повѣсти, мы находимъ во второй изъ нихъ существенныя видоизмѣненія. Авторъ переработалъ кореннымъ образомъ самый сюжетъ, и тѣ черты разсказа, которыя въ первой редакціи выступаютъ только своей внѣшней рельефностью, углублены здѣсь болѣе серьезной и вдумчивой психологической разработкою. Повѣсть во второй редакціи, при старомъ планѣ, является почти новымъ, гораздо болѣе значительнымъ литературнымъ произведеніемъ.

И въ первой, и во второй редакціи повѣсть состоитъ изъ двухъ главъ. Гоголь совершилъ рѣшительную ломку въ каждой изъ нихъ, но особенно ярко проявилось его новое настроеніе и углубленіе замысла во второй главѣ, подъ конецъ повѣсти. Суть разсказа сводится къ изображенію могучаго гибельнаго дѣйствія на людей одного стариннаго портрета. Это гибельное дѣйствіе въ повѣсти первой редакціи объясняется черезчуръ близкимъ подражаніемъ природѣ. При такомъ подражаніи, художникъ какъ-бы похищаетъ, вырываетъ изъ самой природы, изъ самой жизни нѣчто, не принадлежащее ему и не его трудомъ созданное. Поэтому-то глаза портрета, наводящіе на всѣхъ ужасъ, глядѣли такъ странно—такъ живо и вмѣстѣ съ тѣмъ мертвенно. Такъ формулировалъ Гоголь свою мысль въ 1835 г. Во второй редакціи этотъ же вопросъ о подражаніи искусства природѣ получилъ для него новое, ослѣпительно яркое освѣщеніе. Теперь онъ осуждаетъ уже не близкое, а рабское, буквальное подраженіе природѣ, ибо близость къ природѣ въ художественныхъ произведеніяхъ кажется ему теперь неизмѣнною особенностью настоящаго искусства. Нужно какъ можно ближе подходить къ природѣ, изучая и улавливая ее во всѣхъ ея проявленіяхъ, но не безчувственно, не безучастно, а сливаясь съ нею духомъ, озаряя ее для себя и для другихъ «свѣтомъ какой-то непостижимой, скрытой во всемъ мысли». На сколько такая постановка вопроса серьезнѣе и глубже намѣчаетъ задачи художественнаго творчества! Она показываетъ именно тѣ элементы художественнаго процесса, безъ которыхъ невозможно никакое творчество: элементы высокой идейности и поэтическаго одушевленія. Очевидно, что въ самомъ Гоголѣ, при разработкѣ стараго для него вопроса, подъ вліяніемъ какихъ-то неожиданныхъ впечатлѣній, зашевелились новыя мысли, передающія коренныя настроенія и инстинкты его души. Въ самомъ разсказѣ, какъ и въ письмахъ того времени—изъ Рима, начинаютъ мелькать имена великихъ художниковъ итальянскаго возрожденія. Въ повѣсти первой редакціи этихъ именъ нѣтъ, но путешествіе за границу, пребываніе въ Италіи, въ Римѣ, гдѣ онъ провелъ безпрерывно болѣе двухъ лѣтъ, захватило Гоголя новыми, увлекательными для него самого настроеніями. Въ Римѣ «передъ открытымъ окномъ, обвѣваемый благотворнымъ и чудотворнымъ воздухомъ», онъ передѣлалъ свою повѣсть, оставивъ только прежнюю канву. Посѣщая церкви и проводя цѣлые часы въ галлереяхъ, въ Ватиканѣ, онъ постоянно насыщался тѣми впечатлѣніями, которыя все глубже и

глубже раскрывали его собственную душу. Въ Римѣ Гоголь увидѣлъ два свѣта, которые борятся между собою въ исторической культурѣ народовъ. Римъ «прекрасенъ уже тѣмъ, пишетъ онъ, что на одной половинѣ его дышетъ вѣкъ языческій, на другой—христіанскій, и тотъ и другой—огромнѣйшія двѣ мысли въ мірѣ». Вотъ что поразило его въ Римѣ, среди руинъ великаго языческаго прошлаго, глубокихъ катакомбъ христіанства и произведеній искусства, представляющихъ титаническую попытку сочетать эти два великихъ міра въ одно органическое цѣлое. Картины ренесанса должны были насторожить его вниманіе, взволновать его, этого духовидца будущихъ преображеній въ литературѣ, который съ какимъ-то болѣзненнымъ упоеніемъ отдавался грезамъ о новомъ христіанскомъ искусствѣ. Въ это самое время, въ одномъ изъ писемъ къ Плетневу, онъ называетъ свою творческую дѣятельность «крыльцомъ» къ тому «дворцу», который постепенно строится въ его душѣ. Всѣ письма его полны восторговъ по отношенію къ Риму. Здѣсь «вся земля пахнетъ и дышетъ художниками и картинами», говоритъ онъ. Ему кажется, что Римъ—это родина его души. Сестрамъ своимъ онъ пишетъ: «Вы не знаете, что такое живопись. Вы думаете, что это просто рисованіе и больше ничего. Вы еще не можете отличить, что хорошо, что дурно. Вы не знаете, что такое картина Рафаэля, или Тиціана, или Корреджія. О, какъ много есть того, чего вы не видали!» Тѣ же имена художниковъ ренессанса, какъ уже сказано, мелькаютъ на страницахъ второй редакціи «Портрета». Небольшая характеристика художника Чарткова, въ тотъ періодъ, когда онъ сталъ моднымъ живописцемъ, въ первой редакціи повѣсти занимаетъ всего нѣсколько строкъ и написана съ обычнымъ для Гоголя «жаркимъ вдохновеніемъ», но безъ красокъ исторической образованности. Во второй редакціи та-же характеристика значительно разрослась и обогатилась радугою новыхъ для него красокъ. Тутъ появляются имена Рафаэля и Микель-Анджело. Затѣмъ, дальше, разсказывая объ испытаніи, которое пережилъ Чартковъ при видѣ картины своего товарища, пришедшей изъ Италіи, Гоголь въ повѣсти первой редакціи описываетъ только самую картину, опять-таки безъ какихъ бы то ни было историческихъ красокъ. Въ повѣсти второй редакціи это мѣсто разрослось въ цѣлый панегирикъ Риму, этому «величавому разсаднику искусства», его картиннымъ галлереямъ и всему его воздѣйствію на современные таланты. А въ характеристикѣ самой картины Гоголь прямо прибѣгаетъ къ параллелямъ, которыя

мягко оттѣняютъ его мысль. «Все тутъ,—пишетъ онъ,—казалось, соединилось вмѣстѣ: изученіе Рафаэля, отраженное въ высокомъ благородствѣ положеній, изученіе Корреджія, дышавшее въ окончательномъ совершенствѣ кисти». Тутъ каждое слово показываетъ живое представленіе и ясную мысль, возможныя только при непосредственномъ знакомствѣ съ названными художниками, хотя въ мимолетныхъ опредѣленіяхъ Рафаэля и Корреджіо не выступила та весьма тонкая черта, которая разграничиваетъ типическія особенности въ творчествѣ обоихъ художниковъ. Наконецъ, въ послѣдней редакціи второй главы разсказа, гдѣ особенно сильно сказался новый, болѣе глубокій поворотъ мыслей Гоголя, мы опять находимъ имена итальянскихъ мастеровъ: Рафаэля, Леонардо-да-Винчи, Тиціана и Корреджіо. Имена эти приводятся здѣсь при характеристикѣ того художника, который написалъ загадочный портретъ,—приводятся для того, чтобы напомнить объ истинныхъ образцахъ высокаго, глубокомысленнаго творчества. Имя Леонардо-да-Винчи сверкаетъ здѣсь во второй разъ: оно упоминается также на первыхъ страницахъ второй редакціи повѣсти. Вотъ что говоритъ здѣсь Гоголь: при взглядѣ на загадочный портретъ Чарткову «пришла вдругъ на умъ исторія, слышанная имъ давно отъ своего профессора, объ одномъ портретѣ знаменитаго Леонардо-да-Винчи, надъ которымъ великій мастеръ трудился нѣсколько лѣтъ, и все еще почиталъ его неоконченнымъ, и который, по словамъ Вазари, былъ однако же почтенъ отъ всѣхъ за совершеннѣйшее и оконченнѣйшее произведеніе искусства. Оконченнѣе всего были въ немъ глаза, которымъ изумлялись современники: даже малѣйшія, чуть видныя въ нихъ, жилки были не упущены и переданы полотну». Таковы многозначительныя строки «Портрета», показывающія, что Гоголь особенно заинтересовался Леонардо-да-Винчи, читалъ о немъ у Вазари и, можетъ быть, въ бытность свою, зимою 1837 г., въ Парижѣ видѣлъ въ Луврѣ его «Джіоконду».

Если Гоголь, въ самомъ дѣлѣ, видѣлъ въ Луврѣ характернѣйшія произведенія Леонардо-да-Винчи,—не только Джіоконду, но и «Св. Анну» съ Богоматерью, «Іоанна Крестителя», «Вакха», «Мадонну въ скалахъ», можно себѣ представить, какъ глубоко запали въ его душу впечатлѣнія отъ этого недобраго волшебства въ искусствѣ. Тутъ онъ сразу сталъ лицомъ къ лицу съ могучимъ творчествомъ, которое, перерабатывая элементы двухъ идейныхъ міровъ, великихъ въ своемъ чистомъ видѣ, создавало образы двусмысленной красоты,

особенно привлекательной для изысканныхъ, не совсѣмъ здоровыхъ нервовъ. У Гоголя тоже были больные нервы, но болѣзнь эта была иной природы и отъ иныхъ причинъ. Въ немъ созидался «дворецъ» новыхъ идей, и при его огненной мечтательности и почти сладострастномъ фанатизмѣ, всякая внутренняя ломка и перестройка должна была разрушительно отражаться на его хрупкомъ организмѣ. Онъ болѣлъ своими мыслями, истекалъ кровью въ порывахъ къ своимъ святынямъ. А въ глубинѣ его души, подъ лавою его постоянныхъ страданій, жила какая-то мудрая тишина и умилительная правда, которыя даются только прозрѣніемъ въ безконечныя историческія дали. И вотъ такой человѣкъ, какъ Гоголь, подошелъ къ сложнымъ и загадочнымъ произведеніямъ совсѣмъ иной, обширной, но неблагодатной культуры. Его захватилъ Рафаэль, изумили и очаровали Тиціанъ и Кореджіо, привелъ въ трепетъ Микель-Анджело. Творчество Леонардо-да-Винчи, эта тайна среди тайнъ ренессанса, встала передъ нимъ въ туманѣ какой-то пугающей легенды. И весь этотъ міръ волнующихъ впечатлѣній невольно связался въ его душѣ съ тѣми его сказочными фантазіями, съ которыми онъ написалъ первую редакцію своего «Портрета». Онъ уже и тогда, инстинктивно, не вполнѣ разбираясь въ направляющихъ его мысляхъ, намѣчалъ для себя идею христіанскаго идеальнаго искусства и ему именно противопоставлялъ бездушное, безучастное искусство—портретъ, заклейменный богоотступными чертами. Эта-то идея — объ искусствѣ, преображенномъ истинно христіанскими настроеніями, подъ вліяніемъ Италіи, развернулась въ немъ и воплотилась въ разсказѣ второй редакціи съ поразительною силою, которая оставляетъ далеко позади себя первую редакцію повѣсти.

Начать съ того, что въ повѣсти первой редакціи самый портретъ ростовщика заключаетъ, въ описаніи Гоголя, штрихъ, обличающій какую-то незаконченность и, можетъ быть, противорѣчіе въ замыслѣ автора. Разсказывая о томъ, что чувствовалъ при взглядѣ на портретъ Чартковъ, Гоголь говоритъ: «Неподвижный взглядъ старика былъ нестерпимъ: глаза совершенно свѣтились, вбирая въ себя лунный свѣтъ, и живость ихъ была до такой степени страшна, что Чартковъ невольно закрылъ свои глаза рукой. Казалось, слеза дрожала на рѣсницахъ старика». Вотъ этотъ неудачный штрихъ: въ образѣ, который долженъ произвести сатанинское впечатлѣніе и который ничѣмъ не возбуждаетъ въ зрителѣ примирительнаго чувства, «дрожащая слеза» является чѣмъ-то неожиданнымъ и нару-

шающимъ впечатлѣніе неподвижной злобы. Очевидно, что Гоголь создавалъ этотъ образъ, еще не вполнѣ разобравшись въ томъ, что ему хотѣлось вложить въ него. Затѣмъ, дальше, моментъ, когда старинный художникъ — тотъ, который написалъ таинственный портретъ—переноситъ на холстъ черты злого ростовщика, представленъ въ повѣсти первой редакціи безъ психологической глубины и отчасти въ соотвѣтствіи съ его еще не зрѣлымъ опредѣленіемъ «безучастнаго» натуралистическаго искусства. Необыкновенный ростовщикъ привлекъ его вниманіе, только какъ исключительная въ своемъ родѣ модель для изображенія «одержимаго бѣсомъ»: «онъ вѣрно бы ушолъ, пишетъ Гоголь, если бы чувство, весьма извинительное въ художникѣ, пораженномъ необыкновеннымъ предметомъ для кисти, не остановило его». Ясно, что Гоголь говоритъ о внѣшнемъ отношеніи художника къ натурѣ, въ которую онъ не хочетъ и не можетъ вложить своей души. Впечатлѣніе отъ почти оконченной работы внушаетъ ему «тайное удовольствіе»—чисто художническое удовольствіе, въ которомъ нѣтъ ни малѣйшаго увлеченія самимъ оригиналомъ, его сатанинскимъ духомъ. Дальнѣйшая судьба автора портрета, съ его страданіемъ и монашескимъ покаяніемъ, съ его новымъ творческимъ трудомъ въ христіанскомъ направленіи, наконецъ, съ его поученіемъ сыну,—все это, несмотря на мерцающіе проблески вдохновенной религіозности, разработано въ черезчуръ поверхностныхъ, примитивныхъ краскахъ, безъ увлекательныхъ эффектовъ ярко вспыхивающей философской мысли. Даже заключительный аккордъ въ повѣсти первой редакціи—исчезновеніе загадочнаго образа, внезапно расплывшагося на полотнѣ—показываетъ, что Гоголь еще не достигъ тогда въ своемъ творчествѣ той особенной логической трезвости, которая дивно сочеталась въ немъ съ его высокой мечтательностью и фантастичностью и о которой восторженно вспоминала А. О. Смирнова. Можно сказать, что въ сознаніи своемъ Гоголь еще не постигъ той вѣчной трагедіи, которая связана съ существованіемъ на землѣ зла, — этого демонскаго начала, которое создаетъ себѣ поприще для борьбы съ свѣтомъ во всѣхъ областяхъ жизни и искусства, даже на вершинахъ живой человѣческой красоты. Вторая редакція повѣсти, во всѣхъ отношеніяхъ, является созданіемъ гораздо болѣе мудрой мысли и высшаго подъема творческой изобразительности.

Самая характеристика художника, написавшаго портретъ, въ этой второй редакціи вышла у Гоголя необыкновенно яркою, при-

чемъ вся она, отъ начала до конца, составлена изъ чистѣйшихъ, идеальныхъ опредѣленій. Двойственное настроеніе ренессанса, войдя въ душу Гоголя, заставило звучать въ ней особенно громко именно христіанскія ея струны, и вся послѣдняя часть повѣсти является въ этомъ отношеніи какъ бы непроизвольнымъ изліяніемъ генія, цѣльнымъ и чистымъ, въ параллель сложнымъ и запутаннымъ идеямъ итальянскаго искусства. Изображенный въ повѣсти художникъ идетъ «дорогою, указанною изъ души — по причинамъ, неизвѣстнымъ ему самому». Тутъ каждое слово превосходно въ своемъ содержаніи. Читатель какъ бы видитъ мощное откровеніе души, бросающее свѣтъ на жизнь — откровеніе безсознательное и потому особенно значительное. Оно совершается по импульсамъ невидимыхъ, но властительныхъ силъ человѣческой исторіи. Съ каждою новою строкою характеристика все болѣе оживляется идейнымъ свѣтомъ. «Высокимъ внутреннимъ инстинктомъ почуялъ онъ присутствіе мысли въ каждомъ предметѣ», пишетъ Гоголь. Міръ оживаетъ въ этихъ словахъ, какъ одушевленное существо, въ своихъ скрытыхъ стихіяхъ, которыя и составляютъ истинный предметъ поэзіи. «И внутреннее чувство, и собственное убѣжденіе обратили кисть его къ христіанскимъ предметамъ, высшей и послѣдней ступени высокаго»,—продолжаетъ развертывать свою характеристику Гоголь. Тутъ сказывается какая-то восхищенная приверженность къ идеализму христіанской религіи, которому Гоголь, какъ мы видѣли выше, противопоставлялъ и могъ противопоставлять только чистое язычество, но, конечно, не ренессансъ, это искусственное и болѣзненное смѣшеніе двухъ великихъ міровъ. Всей своей измученной душою Гоголь искалъ для себя простыхъ утѣшительныхъ исцѣленій и того простого, цѣльнаго искусства, которое воплотило бы въ себѣ живую, непосредственную вѣру, живую связь человѣка съ неразгаданною тайною жизни. На этомъ именно пути находится герой повѣсти въ тотъ моментъ, когда онъ задался мыслью изобразить въ картинѣ «духа тьмы». Образъ злого ростовщика показался ему удивительной моделью, и онъ рѣшился списать его черты, какъ подходящее олицетвореніе его идейнаго замысла. На одной страницѣ передъ нами — тончайшая творческая психологія, показывающая, до какой глубины Гоголь достигъ теперь въ пониманіи трагическаго разлада въ самомъ человѣкѣ,—его демоническихъ обольщеній и конечныхъ духовныхъ просвѣтлѣній. Въ повѣсти первой редакціи это мѣсто слишкомъ прагматично и не по-

казываетъ человѣческой души въ ея внутренней перспективѣ. Здѣсь же оно приковываетъ вниманіе стройностью мысли и тонкими художественными намеками.

Набрасывая портретъ злого ростовщика, старый живописецъ на одну минуту самъ преклонился передъ «богоотступными» чертами своей модели. Это оттѣнено въ разсказѣ очень выразительно. «Экая сила!» восклицаетъ онъ, начиная работу: «если я хотя вполовину изображу его такъ, какъ онъ есть теперь, онъ убьетъ всѣхъ моихъ святыхъ и ангеловъ: они поблѣднѣютъ передъ нимъ». Очевидно, что, при первыхъ пылкихъ экстазахъ, живописецъ невольно увлекается мощью демонической красоты: ему кажется, на одно мгновеніе, что эта красота сильнѣе красоты чистой, доброй и возвышенной, красоты святыхъ и херувимовъ. «Какая дьявольская сила!» продолжаетъ онъ восторгаться, не отрываясь отъ работы. «Какія необыкновенныя черты!» повторяетъ онъ, «усугубляя рвеніе» и уже передавая на полотнѣ злобный духъ оригинала. Ясно, что благочестивый въ душѣ живописецъ поколебался въ своей вѣрѣ, измѣнилъ ей въ своемъ сознаніи. Такіе восторги передъ «демонскою» красотою показываютъ, что въ настроеніяхъ его наступилъ переломъ, который отразится и на другихъ его произведеніяхъ. Но со свойственной генію прозорливостью Гоголь тутъ же отмѣчаетъ разладъ въ душѣ живописца: онъ испытываетъ «какое-то тягостное, тревожное чувство, непонятное себѣ самому». Его одолѣваетъ «непостижимая» тревога: живописецъ измѣнилъ своей святынѣ только сознаніемъ, воображеніемъ, но въ немъ ропщетъ безсознательная душа, которой не коснулось очарованіе злыхъ силъ. Вотъ почему, при всей увлекательности работы, онъ бросаетъ кисть и не доводитъ портретъ до конца. Но ядъ уже отравилъ его, и дальнѣйшія творенія его кисти оказываются запечатлѣнными какимъ-то недобрымъ духомъ. Однажды онъ представилъ на конкурсъ картину религіознаго содержанія. Въ картину эту онъ уложилъ весь свой талантъ въ его величайшихъ напряженіяхъ, и она изумила знатоковъ своими художественными совершенствами. Но вотъ кто-то сдѣлалъ замѣчаніе, поразившее всѣхъ, какъ голосъ правды: «Въ картинѣ художника, точно, есть много таланта, но нѣтъ святости въ лицахъ,—есть даже, напротивъ того, что-то демонское въ глазахъ, какъ будто бы рукою художника водило нечистое чувство». Такъ и кажется, что Гоголь именно этими словами произноситъ приговоръ надъ какой-нибудь картиной ренессанса, напримѣръ,

надъ неоконченной картиною Леонардо-да-Винчи «Поклоненіе волхвовъ». «Какая изумительная сила таланта!» могъ бы онъ сказать и въ данномъ случаѣ, «какое движеніе страстей при яркой экспрессіи въ лицахъ,—но тишины и святости въ картинѣ нѣтъ». Такъ и кажется, что Гоголь, перерабатывая въ Италіи вторую главу своей повѣсти, имѣлъ передъ глазами образцы великаго художественнаго мастерства ренессанса, отразившіе въ себѣ, однако, роковыя ошибки сознанія. Дописывая повѣсть, онъ уже отчетливо вырисовываетъ идею чисто-христіанскаго искусства—съ иною, цѣльною, нѣжною красотою. Это искусство основано на широкомъ и строгомъ воспріятіи жизни въ ея внѣшнихъ и внутреннихъ проявленіяхъ. Соединяя въ творческомъ воспроизведеніи міръ видимыхъ явленій съ «высокою тайною созданья», это искусство становится для человѣчества высшимъ дѣломъ, потому что оно наглядно научаетъ человѣка идти земными путями къ небеснымъ цѣлямъ. Красота этого искусства есть красота міра въ непорочномъ свѣтѣ душевнаго благородства. Къ такимъ именно выводамъ приводитъ Гоголь своего живописца, который переживъ всѣ демоническія обольщенія, достигаетъ совершенства въ произведеніяхъ чисто-христіанскаго стиля. Онъ поднимается надъ прежними своими увлеченіями, мудро постигая, что «ангелъ одной только чистой невинностью свѣтлой души своей выше всѣхъ несмѣтныхъ силъ и гордыхъ страстей сатаны».

Таковъ рѣшительный приговоръ Гоголя надъ увлеченіемъ злобою въ самыхъ обольстительныхъ ея выраженіяхъ. Не переставая считать классическое язычество «великою мыслью въ мірѣ», онъ уже становится открытымъ проповѣдникомъ чисто христіанскихъ экстазовъ и чисто христіанскаго искусства.

1899. Ноябрь.

Наука, философія и религія.

(Cogitata metaphysica).

I.

Наука, философія, религія незамѣтно переходятъ одна въ другую, если въ каждой изъ нихъ основной принципъ доведенъ до конца, если сдѣланы всѣ выводы изъ главныхъ руководящихъ теоремъ.

Начиная свой анализъ съ простыхъ и несложныхъ явленій, наука восходитъ къ такимъ обобщеніямъ, истинный смыслъ которыхъ можетъ быть понятъ и раскрытъ только посредствомъ философскаго анализа. Какъ понять посредствомъ простой науки одинъ изъ самыхъ твердыхъ, непоколебимыхъ ея законовъ—законъ причинности? Во-первыхъ, что мы хотимъ сказать, когда говоримъ, что ударъ причиняетъ намъ боль? Ощущеніе боли есть нѣчто невидимое, неосязаемое, недоступное слуху, а ударъ по тѣлу имѣетъ такую опредѣленную, внѣшнюю природу. Какимъ образомъ психическое явленіе боли, нѣкоторый фактъ сознанія, можетъ быть результатомъ чисто физическаго раздраженія? Если сознаніе есть простое дѣйствіе физическихъ причинъ, какимъ образомъ оно могло-бы обладать идеями, на которыя во внѣшней природѣ нѣтъ ни малѣйшаго указанія? Какое вещественное явленіе порождаетъ идею Бога, идею безсмертія, идею свободы? Какой матеріальный фактъ вызываетъ въ душѣ человѣческой представленіе о собственномъ я, о неподвижномъ, сознательномъ началѣ, къ которому, какъ къ центру въ кругѣ, притянуты всѣ нити человѣческой дѣятельности? Во-вторыхъ, каковъ объемъ этого строгаго ученія о всесильномъ законѣ причинности? Безконечна-ли

цѣпь причинныхъ отношеній въ природѣ или она имѣетъ конецъ? Если она безконечна, она недоступна нашему разумѣнію, если же причинная цѣпь имѣетъ конецъ, тогда разрушается ученіе о всесильномъ и всеобъемлющемъ законѣ, провозглашенномъ школьною наукою. И здѣсь опять-таки необходима помощь новой и болѣе высокой науки, чтобы разобраться въ этихъ многочисленныхъ затрудненіяхъ. Нужна новая точка зрѣнія, поднятая выше показаній внѣшняго опыта и дающая возможность видѣть истинное направленіе силъ, сплетенныхъ въ такую сложную, широкую сѣть. Наконецъ, возьмите два важнѣйшихъ представленія, съ которыми связано наше пониманіе внѣшняго міра: представленіе о времени и представленіе о пространствѣ. Наука предполагаетъ ихъ установленными и, развивая свои теоремы, считается съ ними, какъ съ готовыми фактами нашего опыта, не подлежащими провѣркѣ, отличающимися высшей достовѣрностью. Это — два камня, на которыхъ воздвигнуто все зданіе научнаго мышленія. А между тѣмъ, безъ философскаго пониманія времени и пространства школьная наука мертва. Безъ идеалистической критики этихъ двухъ представленій наши знанія міра не могутъ быть ни ясными, ни точными.

Но вотъ философія занялась этимъ предметомъ—и научное міросозерцаніе озарилось яркимъ свѣтомъ. Нужно было появленіе Канта во второй половинѣ прошлаго столѣтія, чтобы совершился великій переворотъ въ судьбахъ теоретическаго мышленія. Появленіе Канта было дѣломъ исторической неизбѣжности. Онъ перерылъ важнѣйшие вопросы науки и открылъ тотъ предметъ, который слѣдовало прежде всего подвергнуть строжайшему анализу. Онъ совершилъ величайшую изъ міровыхъ революцій первыми-же страницами сочиненія, которое составило эпоху въ исторіи человѣческаго развитія. Со времени Платона не было генія, равнаго ему по силѣ и глубинѣ философскаго мышленія, по оригинальности поставленныхъ задачъ, по важности открытыхъ истинъ, не было мыслителя, который съ такою ясностью разглядѣлъ-бы всю душу человѣка, отъ перваго ея проблеска до ея высочайшаго выраженія въ отвлеченнѣйшихъ идеяхъ. Въ Кантѣ умъ человѣческій впервые нашелъ понятную, логическую опору для своихъ лучшихъ надеждъ и стремленій, и если до него наука, по мѣткому слову Шопенгауэра, двигалась съ глазами, пораженными катарактою, то послѣ него наука двинулась впередъ съ глазами, открытыми для истины. Та-

ково значенie Канта въ исторiи человѣческой мысли: онъ перемѣнилъ точку зрѣнiя на природу, открылъ тотъ идеальный центръ, къ которому тяготѣютъ явленiя окружающаго насъ мiра. И все великое значенiе кантовской философiи связано съ его ученiемъ о пространствѣ и времени, которое въ окончательной формѣ было имъ впервые изложено въ1781 году и съ тѣхъ поръ никѣмъ еще развѣнчано не было...

Вникните въ слѣдующiя два-три философскихъ соображенiя, и вы сами легко поймете, какое дѣло предначертала «Критика чистаго разума» будущимъ поколѣнiямъ и какой живой духъ реформы она должна была внести въ научное мышленiе людей. Въ самомъ дѣлѣ, нѣтъ такого акта физическаго или психическаго, который былъ-бы свободенъ отъ условiй пространства и времени. Всякiй нашъ поступокъ совершается въ опредѣленномъ пространствѣ и въ опредѣленное время, всѣ наши идеи развиваются въ извѣстной послѣдовательности моментовъ, которая не можетъ быть передѣлана никакими усилiями воли. Это ясно съ перваго взгляда, ясно до очевидности. И однако такое пониманiе пространства и времени отличается наивностью и съ точки зрѣнiя философской критики имѣетъ крайне грубый, догматическiй характеръ. Реальность пространства и времени условна, если только подъ реальнымъ предметомъ разумѣть то, что можетъ быть воспринято однимъ изъ органовъ нашихъ чувствъ. Въ томъ первоначальномъ фактѣ, которымъ начинается наша душевная жизнь, мы пространства не находимъ: ощущенiе не занимаетъ никакаго пространства. Ощущенiе не можетъ быть измѣрено ни въ длину, ни въ ширину, ощущенiе только сознается. Ощущенiе идеально. Оно невѣсомо, недѣлимо, лишено объема, и всѣ наши представленiя о природѣ, о человѣкѣ, вся сфера нашей сознательной жизни, начинающейся ощущенiемъ, имѣютъ исключительно идеальный характеръ. Признаки, которые мы приписываемъ природѣ, не что иное, какъ различные оттѣнки нашихъ ощущенiй, нашего сознанiя. Природа, занимающая безконечное пространство, имѣющая цвѣтъ, подчиненная опредѣленнымъ законамъ, то могучая, то кроткая, тихая, сверкающая тысячами лампадъ въ тишинѣ ночи на темно-голубомъ небѣ — эта природа только *выводъ* изъ нашихъ ощущенiй, блестящее произведенiе души, въ которомъ все идеально отъ начала до конца, все есть символъ нашего высокаго, духовнаго происхожденiя. Ощущенiе духовно, идеально, безпростран-

ственно. Вотъ къ какому заключенію мы должны придти, если, отправившись отъ примитивнаго факта, будемъ двигаться строго логическимъ путемъ, шагъ за шагомъ, не упуская ни на минуту изъ виду его истинной природы. Утвердитесь въ мысли, что ощущеніе идеально, и вы увидите, какой свѣтъ вдругъ прольется на всѣ ваши убѣжденія, чувства и настроенія. Природа, которая только что казалась вамъ царствомъ слѣпыхъ, механическихъ силъ, безжизненною матеріею, громаднымъ скопленіемъ мертвыхъ началъ, эта природа выплыветъ передъ вами въ свѣтломъ сіяніи идеальной истины, оживится духовнымъ началомъ, сознательною цѣлью, одѣнется красотою высшей правды. Все потянется къ тому идеальному центру, который заложенъ въ душѣ человѣческой. Все заблещетъ лучами поэзіи. Все согрѣется дыханіемъ творящаго и мыслящаго человѣка. Открыть идеальную природу ощущенія значило указать наукѣ новое направленіе и перевернуть вверхъ дномъ всѣ наши представленія о томъ, что реально и что нѣтъ, что обладаетъ истинною достовѣрностью и что нѣтъ. Это значило, въ самомъ дѣлѣ, совершить такой-же переворотъ въ наукѣ о человѣкѣ, какой Коперникъ совершилъ въ астрономіи, въ наукѣ о тѣлахъ небесныхъ. Кантъ далъ крылья наукѣ, которая до него не могла обладать сознательнымъ стремленіемъ разрѣшить высшія, идеальныя задачи. Своимъ ученіемъ о пространствѣ и времени, какъ идеальныхъ формахъ внутренняго и внѣшняго воспріятія, онъ совершилъ реформу въ міросозерцаніи человѣчества и далъ вѣчную санкцію важнѣйшимъ интересамъ философіи и религіи. И Кантъ началъ свою знаменитую Критику съ того, съ чего нужно было начать — съ тѣхъ двухъ фактовъ, которые въ теченіе многихъ вѣковъ неподвижно стояли и въ наукѣ и въ простомъ, безкультурномъ сознаніи мыслящей и не мыслящей толпы. Доказать идеальность пространства значило разрушить старое представленіе о матеріи, доказать идеальность времени—значило расшатать въ основѣ великій законъ механической причинности, или, вѣрнѣе говоря, придать этому закону идеальное значеніе, сдѣлать его символомъ другого, болѣе высокаго закона—закона свободной, нравственной воли. Если реально только то, что можетъ быть воспринято однимъ изъ органовъ пяти внѣшнихъ чувствъ, то очевидно, что время не-реально: его нельзя видѣть, нельзя слышать, нельзя осязать, нельзя уловить ни обоняніемъ, ни вкусомъ. Время не внѣ насъ, а внутри. Время—фактъ идеальный, а не матеріальный, *способъ* нашего мышленія,

способъ нашего познанія внутренняго и внѣшняго міра, ибо мы безсильны видѣть вещи такими, какими онѣ существуютъ въ дѣйствительности, которая вѣчна, не раздроблена на части, не раздѣлена на періоды. Въ самомъ мышленіи нѣтъ признака времени. Оно пропадаетъ для насъ окончательно, когда душа наша отрывается отъ внѣшняго міра и сосредоточивается на томъ, что происходитъ внутри ея самой.

Вы видите, такимъ образомъ, что наука сама по себѣ, въ школьномъ смыслѣ слова, на каждомъ шагу встрѣчается съ затрудненіями, которыхъ она не въ силахъ разрѣшить, запутывается въ многочисленныхъ сомнѣніяхъ и противорѣчіяхъ, которыхъ она не въ силахъ разсѣять. Изученіе природы, какъ-бы ни было оно широко, всесторонне, какъ-бы далеко ни простиралось оно въ глубь временъ прошедшихъ, какъ-бы смѣло ни заглядывало оно въ перспективу будущаго, никогда само по себѣ не приведетъ человѣка къ открытію духовнаго начала, той творческой силы, безъ которой нѣтъ ни пространства, ни времени, ни безконечно малыхъ, ни безконечно большихъ величинъ, нѣтъ всесильнаго закона причинности — нѣтъ всего того, что на разнообразные лады изслѣдуется въ отдѣльныхъ наукахъ. Школьное знаніе безсильно выработать цѣльное міросозерцаніе, охватывающее факты жизни, дающее законное удовлетвореніе запросамъ человѣческой души. Оно только складываетъ кирпичи того зданія, въ которомъ будетъ обитать истина, но самой истины не даетъ. Оно собираетъ факты опыта, группируетъ ихъ въ различные отдѣлы, углубляется подъ почву, обыскиваетъ безпредѣльныя небесныя пространства, но не объясняетъ и не можетъ объяснить того внутренняго смысла, который скрытъ за внѣшнимъ обликомъ предметовъ. Больше того: не вооруженная философскимъ критеріемъ и предоставленная своимъ ограниченнымъ средствамъ, школьная наука порождаетъ одну изъ самыхъ опасныхъ формъ суевѣрія—какое-то идолопоклонство передъ всесильною природою и ея механическими законами. Считая окончательно достовѣрнымъ все, что даютъ намъ наблюденіе и опытъ, она по необходимости приходитъ къ тому грубому представленію о человѣкѣ, которое еще такъ недавно и съ такою помпою провозглашалось въ различныхъ матеріалистическихъ системахъ. Она догматична, лишена критическаго начала. Въ ней ученіе о законѣ физическомъ приняло фантастически широкіе размѣры, въ которыхъ должно было заглохнуть ученіе о законѣ нравствен-

номъ. Ученіе о матеріи вытѣснило въ ней ученіе о душѣ, ученіе о слѣпыхъ, мертвыхъ силахъ совершенно задавило ученіе о силахъ свѣтлыхъ, разумныхъ. Только философія можетъ облагородить эту школьную науку, придавъ смыслъ ея законамъ, углубивъ ея анализъ, проливъ свѣтъ на ея логическія умозаключенія. Только она можетъ превратить наше школьное знаніе, полное предразсудковъ, ученаго невѣжества и мертвящаго педантизма, въ настоящую науку.

Итакъ, что такое наука? Наука, какою она должна быть, есть ученіе о природѣ въ широкомъ смыслѣ слова, разработка фактовъ доступнаго намъ наблюденія и опыта, разграниченіе предметовъ познанія по группамъ и классамъ—съ идеальной точки зрѣнія. Вотъ каково отношеніе науки къ философіи: наука есть часть философіи, первая ступень нашего духовнаго подъема.

II.

Теперь мы должны обратиться къ философіи. Какъ уже было сказано, философія есть ученіе о духовномъ началѣ жизни въ широкомъ смыслѣ слова. Она сливаетъ частныя, идеальныя истины отдѣльныхъ наукъ въ одинъ высшій, духовный принципъ, направляющій умъ человѣческій къ его послѣдней цѣли. Если наука даетъ намъ извѣстныя знанія, пониманіе фактовъ природы въ свѣтѣ идеализма, то философія даетъ намъ идеальное *убѣжденіе*, двуединое пониманіе и природы, и человѣка. Если наука дѣлаетъ человѣка ученымъ, то философія дѣлаетъ его мудрымъ. Если наука есть собраніе фактовъ, освѣщенныхъ надлежащимъ образомъ, то философія именно тотъ свѣтъ, который пролитъ на факты науки. Перейдя отъ науки къ философіи, мы вступаемъ въ тотъ центръ, вокругъ котораго описана широкая окружность нашего опытнаго знанія. Философія есть ученіе о самостоятельномъ духовномъ началѣ, устанавливающее границу между двумя мірами: между міромъ явленій и міромъ идеальнымъ, между миражемъ и высшею, хотя и невидимою правдою, между символическою природою, созданною творческимъ талантомъ человѣческой души, и міромъ божества, къ которому стремится разумъ и который непосредственно данъ человѣку въ религіозномъ ощущеніи. Начинаясь съ психологіи, философія поднимается на болѣе высокую ступень въ наукѣ, носящей названіе логики и, наконецъ, завершаетъ свое развитіе въ наукѣ, носящей названіе: теорія познанія. Эти три науки, соединенныя вмѣстѣ,

и составляютъ настоящую философію — широкое метафизическое ученіе. Психологія даетъ намъ факты душевной жизни, логика описываетъ ея законы, теорія познанія обрисовываетъ тенденцію разума, его верховный принципъ, сильныя и слабыя стороны познавательнаго процесса. Въ психологіи философія почерпаетъ матеріалъ для мышленія, въ логикѣ она совершаетъ самую работу мысли, въ теоріи познанія она контролируетъ достовѣрность своихъ умозаключеній. Три науки, раздѣленныя между собою такими тонкими, еле замѣтными гранями, вращающіяся около одной и той-же точки—въ нихъ вся философія съ ея безконечными притязаніями, съ ея домогательствомъ предписывать законы цѣлому множеству наукъ, изъ которыхъ каждая имѣетъ свой собственный предметъ, свою самостоятельную задачу, свой оригинальный методъ. И эти три науки, слившись вмѣстѣ, создаютъ въ результатѣ идеальный принципъ, философскій взглядъ на вещи, метафизическую точку зрѣнія на природу и человѣка. Философія царитъ надъ міромъ. Вершина теоретическаго знанія, она касается неба, видитъ высшій законъ, управляющій міромъ, видитъ направленіе людского потока, тѣ берега, которыми объята человѣческая жизнь. Внизу движеніе, шумъ, пѣнистыя волны людскихъ страстей, на вершинѣ—мудрость, восторгъ созерцанія, свѣтлая радость пониманія.

Два простыхъ соображенія доказываютъ намъ самостоятельность духовнаго начала и тѣмъ обезпечиваютъ вѣчное верховенство философіи надъ наукою. Два факта удостовѣряютъ намъ главенство души надъ тѣломъ: тяготѣніе всѣхъ физическихъ и психическихъ отправленій къ опредѣленному центру, который мы называемъ человѣческимъ *я*, и вѣчная неизмѣнность, вѣчное тождество этого центра, къ которому устремленъ потокъ явленій, составляющихъ нашу жизнь. Если бы способность мышленія, говоритъ одинъ французскій писатель, была лишь свойствомъ нашего мозга, мы не могли бы говорить, что имѣемъ тѣло и наше *я* принадлежало-бы нашему физическому аппарату. А между тѣмъ мы видимъ, что во всѣхъ своихъ поступкахъ, дѣйствіяхъ, во всѣхъ своихъ логическихъ умозаключеніяхъ человѣкъ постоянно выдвигаетъ на первый планъ свое личное *я*, то начало, которому принадлежитъ наше тѣло, но которое само этому тѣлу не принадлежитъ. И когда мы говоримъ о взаимныхъ отношеніяхъ между міромъ физическимъ и міромъ духовнымъ, между тѣломъ и душою, между матеріей и сознаніемъ, мы не дѣлаемъ логической ошибки только въ томъ случаѣ, если

не забываемъ, что всѣ, безъ исключенія, признаки вещественнаго міра имѣютъ характеръ исключительно психологическій. Наше *я* немыслимо безъ того аппарата, который мы называемъ тѣломъ, безъ тѣхъ представленій и понятій, которыя обращены къ физической природѣ, но это значитъ только то, что оно имѣетъ содержаніе, заключаетъ въ себѣ широкое движеніе разнообразныхъ фактовъ, что оно не пусто, не лишено жизни. Міръ физическій *относится* къ міру духовному, и потому мы говоримъ, что понятіе о тѣлѣ и понятіе о душѣ суть понятія относительныя: оба міра образуютъ одно цѣлое, потому что міръ физическій одна изъ составныхъ частей міра духовнаго. Оба міра не противорѣчатъ другъ другу, потому что законы физическіе, вся разнобразная жизнь вещества—только выраженіе единаго для всего и всѣхъ идеальнаго процесса. Оба міра сливаются вмѣстѣ въ одну разумную систему съ гармонически расположенными частями, потому что вся сфера человѣческой жизни проникнута единствомъ высшаго, идеальнаго принципа. Такова критическая точка зрѣнія на взаимныя отношенія между тѣломъ и душою, совершенно упраздняющая споры матеріализма и дуализма—и нелѣпое ученіе о томъ, что сознаніе есть простое свойство матеріи, функція мозга, и ученіе о томъ, что матерія и духъ—двѣ равноправныхъ силы, постоянно воздѣйствующихъ другъ на друга. Одно ученіе нелѣпо, потому что матеріи не можетъ принадлежать то, что духовно, мыслитъ, невещественно, обладаетъ сознаніемъ собственнаго *я*, другое ученіе несостоятельно, потому что оно не объясняетъ намъ, какимъ образомъ возможно взаимное отношеніе силъ, во всемъ противоположныхъ другъ другу, ни въ чемъ не соприкасающихся, управляемыхъ различными законами, стремящихся къ различнымъ цѣлямъ. Только критическая точка зрѣнія ясна, логична, разрѣшаетъ всѣ недоумѣнія, только идеалистическое объясненіе устраняетъ разладъ между двумя мірами, между душою и тѣломъ и на мѣсто принципа вражды и противорѣчія ставитъ принципъ красоты и гармоніи.

Второе соображеніе вытекаетъ изъ перваго. Если-бы сознаніе было принадлежностью матеріи, какъ могло-бы существовать это, никогда не покидающее насъ, представленіе о вѣчно тождественномъ, неподвижномъ *я*? Если-бы сознаніе было функціей нашего аппарата, наше самосознаніе постоянно измѣнялось-бы, и мы не имѣли-бы ощущенія тождественности нашей личности въ различные періоды ея существованія, не могли-бы подлежать отвѣтственности за по-

ступки, обусловленные прежними состояніями нашего мозга. Но въ томъ-то и дѣло, что сознаніе не есть принадлежность матеріи, а потому и возможно то, что мы называемъ нашимъ самосознаніемъ, нашимъ *я*, которое остается твердымъ, нерушимымъ среди безконечнаго теченія другъ друга смѣняющихъ идей, впечатлѣній, тяжелыхъ или радостныхъ настроеній. Въ томъ-то и дѣло, что сфера вещества—только часть, одинъ изъ круговъ огромнаго духовнаго міра, тяготѣющаго къ идеальному центру, и потому возможно говорить о существованіи неизмѣняющагося начала среди этого вѣчнаго вращенія силъ, не перестающихъ рости, развиваться, совершенствоваться... Вотъ гдѣ мысль наша вдругъ обогащается новою идеею, которая подвигаетъ насъ впередъ въ трудномъ, но имѣющемъ такую высокую важность философскомъ анализѣ. Этотъ признакъ вѣчнаго тождества, о которомъ мы говоримъ, неизбѣжнымъ образомъ видоизмѣняетъ идею духовнаго развитія, сообщая ей болѣе глубокій смыслъ, придавая ей болѣе важное значеніе. Ощущеніе тождества не было-бы возможно, если-бы въ процессѣ духовнаго развитія вдругъ могли возникнуть какіе-нибудь элементы, силы, которыя чужды нашему я, не изъ него возникли,—и если это ощущеніе тождества возможно, то только потому, что все развитіе сознанія есть послѣдовательное раскрытіе качествъ, силъ и элементовъ, заключенныхъ въ нашемъ *я*. Вотъ какой новый свѣтъ бросаетъ этотъ многознаменательный признакъ на все ученіе о душѣ человѣческой. Вотъ какой глубокій смыслъ, какое важное значеніе придаетъ онъ идеѣ развитія психическихъ силъ, превращая ее въ идею ***саморазвитія*** человѣка. Будучи послѣдовательной до конца, домогаясь крайнихъ выводовъ изъ основныхъ своихъ положеній, критическая философія ведетъ насъ шагъ за шагомъ къ предѣламъ анализа, не скрывая отъ насъ той великой тайны, изъ которой вышла и которою всегда окружена наша жизнь. Она подводитъ насъ къ правдѣ и говоритъ намъ правду: всякій прогрессъ есть только обнаруженіе внутреннихъ силъ человѣка, всѣ истины—и тѣ, которыя уже открыты, и тѣ, которыя будутъ открыты—заключены въ нашей собственной душѣ. Она каждаго человѣка заинтересовываетъ прежде всего самимъ собою.

Превративъ идею развитія въ идею саморазвитія духовнаго начала, идеалистическая философія указываетъ намъ истинный методъ изученія человѣка. Жизнь начинается съ ощущеній, философія должна начать свое изслѣдованіе съ ученія о первоначальныхъ

фактахъ сознанія и затѣмъ направиться къ коренному, послѣднему факту души, къ ощущенію божества, которое она возводитъ въ *идею* Бога.

Ощущеніе достовѣрно по самой своей природѣ. Но идеальное по своему происхожденію, единое и недѣлимое по своей природѣ, оно, въ комбинаціи съ другими силами души, дѣйствующими безсознательно, порождаетъ рядъ ошибочныхъ умозаключеній, вводящихъ человѣка въ міръ иллюзій и обмана. Человѣкъ выводитъ наружу свои ощущенія, проектируетъ ихъ внѣ себя въ пространствѣ и времени, соединяетъ и группируетъ ихъ въ отдѣльные классы *представленій* о внѣшнемъ мірѣ. Ощущеніе есть непосредственно достовѣрный фактъ, фактъ неопровержимый, ясный, но представленія заключаютъ въ себѣ произвольное умозаключеніе, нѣкоторую умственную иллюзію. Ощущеніе дано, а проекція ощущенія въ пространствѣ имѣетъ только условное значеніе. Но на первыхъ ступеняхъ развитія человѣку трудно понять, что, приписывая причину своихъ ощущеній внѣшнему міру, онъ дѣлаетъ заключеніе, не вытекающее ни изъ какихъ ему извѣстныхъ данныхъ. Ему трудно освоиться съ мыслью, что всякое ощущеніе имѣетъ своей причиною не природу, не внѣшній міръ, а ту духовную силу, которая находится внутри его, что ощущеніе есть само по себѣ, говоря аллегорически, только проекція высшаго начала на видимой поверхности сознанія, что матерія только сочетаніе ощущеній, имѣющее психологическую, а не физическую достовѣрность. Въ поискахъ за причиною жизни наивное мышленіе запутывается въ произвольныхъ фантазіяхъ, приписывая идеальныя качества матеріальнымъ предметамъ и, такимъ образомъ, подчиняя силы высшія силамъ низшимъ.

Отъ представленія развивающаяся духовная сила восходитъ къ понятіямъ и идеямъ. Идеалистическая критика различаетъ понятія двухъ родовъ: понятіе, какъ сокращенное представленіе, понятіе эмпирическое, и понятіе чистое, апріорное — категорія разсудка. Эмпирическое понятіе не требуетъ особеннаго разбора и не представляетъ собою самостоятельнаго явленія въ процессѣ душевной жизни: это—то же представленіе, но только лишенное случайныхъ признаковъ. Категорія представляетъ собою новую ступень въ развитіи духовной силы и, по сравненію съ представленіемъ, заключаетъ въ себѣ такіе признаки, на которыхъ не можетъ не остановиться философское размышленіе: въ ней безсознательный процессъ развитія сдѣлался вполнѣ сознательнымъ и сила логическаго сужде-

нія достигла уже очень большой высоты. Представленіе даетъ предметъ для изученія, понятіе исполняетъ самую задачу познанія и, соединенное вмѣстѣ съ представленіемъ, образуетъ полное сужденіе о предметѣ. Представленіе даетъ извѣстную постройку, понятіе — свѣтъ для постройки. Представленіе безъ понятія слѣпо, понятіе безъ представленія пусто. Оба служатъ другъ другу, оба образуютъ одинъ актъ познанія, имѣющій характеръ всеобщности и необходимости. Однако въ понятіи человѣческому мышленію поставлена такая цѣль, которая можетъ быть достигнута только помощью очень строгаго философскаго разбора, ибо, съ одной стороны, понятіе довершаетъ стремленіе души строить предметы внѣ себя, а съ другой стороны, оно имѣетъ безспорно идеальную природу. И здѣсь анализъ долженъ стать либо тѣмъ, либо другимъ, либо анализомъ вещей, находящихся внѣ насъ, либо анализомъ нашихъ собственныхъ представленій о предметахъ. Кто принялъ кантовское ученіе о пространствѣ и времени, тотъ не усомнится, по какому пути ему направиться, въ какую сторону обратить ему свою логическую работу. Кантъ разсѣялъ сомнѣнія, которыя могли бы возникнуть въ данномъ мѣстѣ и показалъ съ полною отчетливостью, что только идеалистическая точка зрѣнія имѣетъ строго научное значеніе. Если вы станете искать предметовъ внѣ насъ, если, забывъ, что такое пространство, будете искать причины вашихъ представленій внѣ сферы сознанія, тогда и всѣ ваши понятія, всѣ ваши логическія сужденія примутъ очень грубую, догматическую окраску: проектируя факты душевной жизни внѣ себя, человѣкъ засыпаетъ и вся работа его ума, несмотря на кажущуюся логичность, получаетъ фальшивое направленіе и ложный смыслъ. Человѣкъ попадаетъ въ міръ иллюзій и, умножая свои внѣшнія познанія, совершенно не двигаетъ впередъ своего внутренняго, духовнаго развитія. Но изученныя по идеалистическому методу, они становятся живыми принципами строго логическаго мышленія, свѣтильниками, зажженными внутри насъ и направляющими всю работу ума въ темную глубину нашего духовнаго происхожденія. Волна свѣта, прорвавшаяся въ ощущеніи, широко разлившаяся въ представленіяхъ, дѣлается особенно яркою, мощною въ нашихъ понятіяхъ. Это — критическій моментъ въ развитіи человѣка, въ развитіи научнаго міросозерцанія, передъ которымъ вдругъ открылись двѣ широкія дороги. Это именно тотъ моментъ, когда философія, придя на помощь человѣку, открываетъ передъ

нимъ міръ высшихъ цѣлей, міръ свободы, безсмертія и тихимъ словомъ убѣжденія изобличаетъ передъ нимъ призрачность, фантастичность такъ называемаго реальнаго міра. Побѣда совершилась. Познаніе, которому угрожала опасность направиться ложными путями, двинулось къ свѣту, научный анализъ, руководимый принципомъ, идущимъ впереди его, устремился туда, гдѣ истина. Понятіе, исчерпавши свое содержаніе въ актѣ познанія, поднимаетъ развитіе души на послѣднюю ступень.

Выше идей наше развитіе не идетъ. Въ идеяхъ съ особенною рельефностью выступаетъ та мистическая краска, которая въ ощущеніи, представленіи и понятіи только едва замѣчалась. Волна познанія достигла предѣла и, отразивъ въ себѣ краски неба, полилась обратно черезъ двѣ ступени описаннаго духовнаго процесса. Анализъ, постепенно вскрывавшій основныя черты тѣхъ явленій, которыя подлежали философскому изученію, останавливается на достигнутой имъ высотѣ и затѣмъ, съ удвоенною силою, возвращается къ тѣмъ же самымъ фактамъ, которые казались уже изученными въ совершенствѣ. Идеи—цѣль критической философіи, тотъ пунктъ въ процессѣ развитія, въ которомъ человѣку впервые открывается мысль объ единственно возможной причинѣ всѣхъ ощущеній, представленій и понятій. Онѣ завершаютъ идеалистическое пониманіе природы, жизни, человѣка. И три идеи: свободы, безсмертія, Бога, озаряютъ человѣку путь въ безконечность. Имѣя высшее значеніе для всего научнаго образованія, идеи эти отличаются при этомъ и высшею достовѣрностью, ибо онѣ опираются, какъ на твердое основаніе, на духовное ощущеніе—на ощущеніе души, свободы, Бога. Жизнь сознанія, начавшаяся съ физическаго ощущенія, блеснувшая первымъ лучомъ свѣта въ началѣ умственнаго процесса, заканчивается новымъ ощущеніемъ, глухимъ, неяснымъ, но тѣмъ не менѣе дѣйствующимъ на человѣка съ побѣждающею силою внезапнаго пророческаго откровенія. Ощущеніе души, свободы, Бога такой же фактъ, какъ и ощущеніе боли, гнѣва, радости.

И такъ, что такое философія? Философія есть ученіе объ идеальномъ началѣ жизни, теоретическая переработка эмпирическихъ представленій и понятій при помощи критическаго метода идеализма. Найти высшій духовный свѣтъ въ мельчайшихъ явленіяхъ міра, открыть дыханіе божества въ каждомъ незначительномъ событіи — такова задача философіи. Она должна побѣдить одну изъ самыхъ упорныхъ иллюзій человѣка — иллюзію внѣшняго

міра. Она должна подготовить человѣка къ живому воспріятію Бога.

Мы отступили на шагъ отъ Канта, отъ буквальнаго смысла «Критики чистаго разума», но, можетъ быть, не уклонились отъ духа и смысла идеалистическаго ученія. Кантъ перебрасываетъ искусственный мостъ между двумя мірами. Онъ говоритъ намъ, что *практическія* потребности должны служить соединительнымъ звеномъ между міромъ, недоступнымъ познанію, и міромъ эмпирическимъ, и что сама нравственная воля ни въ какой высшей санкціи не нуждается. Но такое разрѣшеніе вопроса о соотношеніи двухъ міровъ, такое сведеніе всѣхъ вопросовъ морали къ простому, категорическому императиву, безъ теоретическихъ объясненій и доказательствъ, не могло удовлетворить тѣхъ мыслителей, которымъ суждено было исправить, дополнить и развить великое кантовское ученіе.

Извѣстно, какое ошеломляющее впечатлѣніе произвела критика Канта на его современниковъ. Это былъ эффектъ, съ которымъ не сравнится никакое другое явленіе въ исторіи человѣческой культуры—равносильный тому впечатлѣнію, какое можетъ произвести только міровой религіозный переворотъ. Шиллеръ назвалъ кантовскую философію новымъ свѣтомъ, зажженнымъ человѣчеству. Многіе выдающіеся писатели громко называли Канта пророкомъ новой религіи, а Рейнгольдъ, пылая восторгомъ передъ его неисчерпаемою мудростью, открыто провозгласилъ, что въ теченіе какихъ-нибудь ста лѣтъ Кантъ непремѣнно пріобрѣтетъ репутацію Іисуса Христа. На столбцахъ іенской «Всеобщей литературной газеты» стали откровенно говорить о новомъ порядкѣ вещей, наступившемъ въ нѣмецкой исторіи. Въ теченіе какихъ-нибудь 10-ти лѣтъ появилось около трехъ сотъ философскихъ работъ, посвященныхъ кантовскому ученію. Необходимо познакомиться не съ одними только объективно написанными сочиненіями, но и съ газетными статьями, частными письмами, чтобы хорошо представить себѣ истинные размѣры возбужденнаго Кантомъ движенія, говоритъ одинъ изъ трудолюбивѣйшихъ толкователей «Критики чистаго разума». Теологія, юриспруденція, филологія, естествознаніе и медицина—все рѣшительно вовлеклось въ это поразительное движеніе, которое обѣщало такіе блестящіе результаты въ будущемъ. И вотъ вслѣдъ за Кантомъ появились люди, которые, идя по пути, проложенному его смѣлымъ реформаторскимъ подвигомъ, съумѣли однако разобраться и въ главномъ недостаткѣ его ученія и слить воедино тѣ два міра, которые

теоретически раздѣлены были родоначальникомъ идеалистической философіи. Это было дѣломъ Фихте, Шеллинга и Гегеля—съ одной стороны, и Гербарта, Шопенгауэра съ другой. Одни продолжали развивать идеи, изложенныя Кантомъ въ его аналитикѣ, другіе углубляли ученіе о пространствѣ и времени, но обѣ категоріи мыслителей сходились въ томъ, что философія не можетъ устраниться отъ теоретическихъ вопросовъ о свободѣ, Богѣ и безсмертіи [1]).

III.

Два факта связаны съ ощущеніемъ Божества: чувство Божества и идея Божества. Ощущеніе, чувство и идея Бога, соединенныя внутреннею связью въ цѣльное и мощное настроеніе, образуютъ религіозное сознаніе человѣка, въ которомъ ярко выступаютъ двѣ стороны: теоретическая и практическая, ученіе о Богѣ и ученіе о человѣческомъ благѣ. Ощущеніе Бога — точка отправленія для всякаго религіознаго настроенія, краеугольный камень для религіознаго мышленія. Изъ ощущенія родится чувство, религіозный экстазъ. Въ немъ дано намъ непосредственное соприкосновеніе съ высшимъ началомъ жизни, поднимающее силы, порождающее потребность борьбы, свѣта, высшей правды. Философское мышленіе можетъ быть спокойнымъ, ровнымъ, мышленіе религіозное неизбѣжно раскаляется ощущеніемъ Бога, съ котораго оно началось. Философія есть чисто научная работа, — она просвѣщаетъ, подготовляетъ къ практической дѣятельности, религія создаетъ характеръ, осуществляетъ на дѣлѣ принципъ борьбы и протеста, превращаетъ спокойнаго мыслителя въ героя и ратоборца. Въ философіи чувство на второмъ планѣ, въ религіи чувство — мощный отвѣтъ души на призывъ, звучащій съ неба. Философія объясняетъ, истолковываетъ факты опыта, проноситъ свѣтъ идеализма черезъ всѣ ступени умственнаго прогресса, религія назидаетъ, поучаетъ, *проповѣдуетъ* красоту, добро, героическую борьбу за счастье людей и, охваченная предчувствіемъ вѣчной свободы, прославляетъ смерть, какъ избавленіе отъ всѣхъ видовъ человѣческаго рабства. Вотъ почему философія стремится стать религіей и вотъ почему сама философія не можетъ завершить всего развитія человѣка. Вотъ почему одна только

---

[1]) Commentar zu Kants Kritik der reinen Vernunft, *Dr. Vaihinger*, томъ I, стр. 3—11.

религія, съ древнѣйшихъ временъ до настоящихъ дней, спасала человѣчество отъ всѣхъ его несчастій, вливала въ него свѣжія силы, новую энергію, новыя надежды на счастье.

Ощущеніе Божества фактически соединяетъ два міра, открытыхъ идеалистическимъ ученіемъ и даетъ намъ живую *идею* Бога, присущаго нашимъ дѣйствіямъ, не отдѣленнаго отъ насъ никакою пропастью. Это—теоретическій элементъ въ религіозномъ сознаніи, точка соприкосновенія религіи съ философіей, а черезъ нее и съ наукою, истолкованною въ идеалистическомъ направленіи. Идея Бога, родившись изъ ощущенія, восходитъ яркою звѣздою на горизонтѣ нашего теоретическаго мышленія, разливая свѣтъ во всѣхъ направленіяхъ и связуя въ одно цѣлое интересы науки, философіи и морали.

1893. Сентябрь

Красота.

(Изъ дневника стараго энтузіаста).

Попалъ сегодня на маленькую пирушку. Немного было народу, но рѣчей, и притомъ шумныхъ и длинныхъ, было достаточно. И странно сказать: несмотря на то, что это маленькое собраніе произвело на меня сначала довольно нелѣпое впечатлѣніе, и несмотря на мои старые годы, я тоже увлекся и разговорился. Цѣлыми годами молчишь, наблюдая жизнь какъ бы только черезъ окно своей кельи, въ подзорную трубу, и совсѣмъ не хочется говорить. Когда всѣ говорятъ такъ громко, такъ длинно и такъ краснорѣчиво, долженъ же быть кто-нибудь, кто молчитъ и въ своей тишинѣ безмолвно откликается на то, что тихо притаилось въ душахъ этихъ звонко ораторствующихъ людей. Хожу по улицамъ Петербурга, по Невскому проспекту, съ его неугомонной толчеею, посѣщаю театры, всюду слышу шумъ, грохотъ, крики толпы,—смотрю и думаю: гдѣ же люди, которые молча прислушиваются къ жизни своей души и въ которыхъ зрѣютъ мысли, питающія и совершающія великія историческія перемѣны? На своемъ долгомъ вѣку я видѣлъ нѣсколько поколѣній, и по опыту жизни могу сказать, что эти перемѣны совершаются не тѣми людьми, которые много, а иногда и талантливо болтаютъ и про которыхъ говорятъ, что у нихъ выразительныя физіономіи, а тѣми, которые любятъ помолчать, на лицахъ которыхъ не все можно прочесть, въ чертахъ которыхъ не все понятно, не все ясно. Чего-то не можешь уловить въ этихъ лицахъ, кажется даже, что въ нихъ чего-то не хватаетъ. Однимъ они представляются незначительными, другимъ — загадочными. Вотъ этихъ-то загадочныхъ лицъ я вездѣ ищу, не только въ жизни различныхъ поколѣній, но

и въ искусствѣ разныхъ историческихъ эпохъ. Но я вижу только лица характерныя, выразительныя, страшно экспрессивныя, эти законченныя и потому уже умирающія явленія исторической эволюціи, и лишь изрѣдка въ подвижной толпѣ я улавливаю какъ бы застывшія на поверхности черты, которыя что-то скрываютъ, на что-то намекаютъ и оставляютъ, при мимолетныхъ встрѣчахъ, неудовлетворенное, волнующее впечатлѣніе. Эти люди въ словахъ своихъ, навѣрное, такъ же мало выразительны, какъ ихъ лица, но, видя ихъ, я говорю себѣ: вотъ эти неслышные двигатели исторіи, вотъ эти живые рычаги, поворачивающіе жизнь къ будущему, иному, свѣтлому будущему.

Такихъ лицъ, какъ мнѣ сначала показалось, не было на сегодняшней пирушкѣ. Когда я пришелъ къ моему старому знакомому, кое-кто уже сидѣлъ у него, и въ воздухѣ стояли облака папиросснаго дыма. Шла бесѣда о литературѣ—отрывочная, нѣсколько вялая, съ оттѣнкомъ неизбѣжнаго столичнаго злословія и мелкой, личной, писательской заинтересованности, которая часто съ излишней откровенностью слышится въ разговорѣ, какъ скрипъ колесъ у татарской арбы. Бесѣда прерывалась легкимъ дребезжаніемъ дверного колокольчика, который деретъ по нервамъ тѣмъ болѣе громко и назойливо, чѣмъ беззастѣнчивѣе, развязнѣе и самоувѣреннѣе посѣтитель. По лицамъ проносится трепетъ возбужденнаго празднаго любопытства: кто пришелъ? — какъ будто эти люди, наперечотъ знающіе другъ друга и, можно сказать, осточертѣвшіе другъ другу, надѣются, что пришелъ кто-то дѣйствительно интересный, кто-то дѣйствительно нужный. Боже мой! сколько домовъ въ столицѣ, которые живутъ подъ этими вѣчными звонками праздныхъ людей, мечущихся въ разныхъ направленіяхъ въ надеждѣ уйти, убѣжать куда-нибудь отъ своей собственной скуки. И эти бездушные, торопливые звонки съ ихъ непріятнымъ дребезжаніемъ, вторгающимся въ жизнь чужого дома, — какъ они характерны для современной культуры. Мнѣ вспоминается моя замкнутая жизнь съ одномъ изъ глухихъ угловъ Италіи, между Генуей и Пизой, въ старинномъ palazzo, гдѣ рѣдкіе приходы посѣтителей возвѣщались серьезнымъ благороднымъ стукомъ прикрѣпленной къ двери массивной, литой изъ желѣза руки о желѣзный шаръ. Насколько такой стукъ, цѣльный, мощный, иначе дѣйствуетъ на нервы, чѣмъ эти современные надоѣдливые звонки, съ ихъ неровнымъ, раздражительнымъ, болтливымъ звукомъ, столь же экспрессивнымъ, какъ лица и голоса со-

временныхъ людей, которые только разстраиваютъ многодумную тишину глубокой человѣческой души, не предвѣщая для нея ничего утѣшительнаго.

Одинъ изъ самыхъ громкихъ и длительныхъ звонковъ, отъ котораго встрепенулось все общество, возвѣстилъ о приходѣ молодого, вѣрнѣе сказать, моложаваго дѣятеля въ петербургской поэтической литературѣ. Онъ шумно, съ пришаркивающимъ вѣжливымъ разбѣгомъ ворвался въ комнату. Его бѣлокурая грива, слегка закинутая назадъ голова, потертый фракъ и самодовольное сіяніе въ глазахъ—все было въ высшей степени экспрессивно. Его громкій, сочный голосъ съ баритональнымъ раскатомъ сейчасъ же наполнилъ комнату. Сразу почувствовалось, что вялый моментъ прошелъ, и что теперь въ бесѣдѣ разольется та страстность, которая только возможна въ профессіональныхъ разговорахъ. Новопришедшій успѣлъ уже кого-то ругнуть—конечно, за глаза, кого-то превознести до небесъ. Въ одномъ углу уже загорѣлись дебаты, которые стали привлекать всеобщее вниманіе.

Поэтъ прославлялъ извѣстную въ Петербургѣ красавицу, о которой одинъ изъ собесѣдниковъ отозвался съ враждебнымъ несочувствіемъ за нѣкоторыя ея человѣческія черты. Съ первыхъ же словъ поэтъ пламенѣлъ любовью къ красотѣ.

— Позвольте!—кричалъ онъ,—она красива! Понимаете-ли вы, что вы этимъ сказали? Вы сказали этимъ все. Какое мнѣ дѣло до иныхъ впечатлѣній, разъ это красота. Все остальное, всѣ эти жизненные изъяны, всѣ это добродѣтели и пороки, все это—повѣрьте мнѣ—какъ дымъ этой папиросы. А красота—это Богъ, откровеніе божества, которому мы, призванные служители красоты, должны поклоняться...

Его перебилъ какой-то низенькій плѣшивый господинъ, въ которомъ сейчасъ можно было узнать профессіонаго резонера въ вопросахъ добра и зла.

— Помилуйте!—заговорилъ онъ, поднявъ брови,—можно-ли сказать, что красота есть Богъ, если мы знаемъ, что прекрасныя лица встрѣчаются часто и у преступныхъ индивидовъ. Неужели вы рѣшитесь сказать, что и на нихъ почіетъ откровеніе божества? Вы судите,—извините меня,—какъ поэтъ, но мы, люди здравой логики, постоянно вновь и вновь убѣждаемся въ истинѣ, ставшей уже прописною, что человѣческая наружность обманчива.

Поэтъ съ выразительной гримасой пренебреженія къ профану,

явно готовился къ ошеломляющему, побѣдоносному возраженію. Для начала онъ громко расхохотался и бросилъ лукавый, вызывающій взглядъ въ сторону предполагаемыхъ единомышленниковъ.

— Вы сказали—преступный индивидъ! характерное словечко...

— Человѣкъ, если вамъ угодно,—опять перебилъ поэта низенькій господинъ.

Поэтъ не слушалъ его.

— Преступный индивидъ! Позвольте спросить: передъ кѣмъ преступный? Передъ обществомъ, передъ такъ называемою соціальною средою? Да понимаете-ли вы, въ чемъ тутъ дѣло? Красота, которая требуетъ себѣ своего и которая принуждена прокладывать себѣ дорогу черезъ всю эту сволочь, черезъ это окружающее сплошное уродство, повсюду наталкивается на безпощадную зависть и безпощадную месть. Ее гонятъ, съ нею ведутъ борьбу, ее хотѣли бы совершенно упразднить, совершенно истребить во славу прозаической добродѣтели, которая заполонила міръ и отъ которой становится тошно всякой избранной натурѣ. Какіе тамъ преступные индивиды, какія тамъ преступленія!

И онъ хохоталъ надъ глупостью собесѣдника такимъ звучнымъ смѣхомъ, и въ глазахъ его было столько блаженнаго упоенія, что, видно было, онъ чувствовалъ себя на высотѣ Олимпа, среди другихъ приверженныхъ ему боговъ. Затѣмъ онъ охотно откликнулся на приглашеніе хозяина къ закускѣ и ужину и, весело пришаркивая ногами, первый бросился къ столу и сталъ шумно орудовать штопоромъ. Гости мало-по-малу сгруппировались вокругъ стола, продолжая невнятный, отрывочный разговоръ на затронутую тему. Слышались отдѣльныя замѣчанія, глухой говоръ на разныхъ концахъ стола, и надъ всѣмъ этимъ шумомъ и гомономъ непрерывно гудѣлъ громкій голосъ самоувѣреннаго поэта. Это было не то красноречивое изліяніе мыслей, не то веселіе его души въ откровенномъ экспрессивномъ смѣхѣ. Мой пріятель, хозяинъ дома, сидѣлъ рядомъ со мною и, по новомодному, никого не угощая, не обращая ни на кого радушнаго хозяйскаго вниманія, которое объединяетъ настроенія всѣхъ гостей, тихо и глубокомысленно улыбался. Глядя себѣ въ тарелку, онъ ехидно улавливалъ характерныя словца бесѣдующихъ. Онъ слушалъ съ умѣніемъ слушать, съ тѣмъ умѣніемъ, которое дается самообладаніемъ или скрытымъ холодомъ и презрѣніемъ къ людямъ. По его умному лицу, съ большимъ выпуклымъ лбомъ и маленькими пронзительными глазками, пробѣгали

легкія тѣни какихъ-то непріязненныхъ чувствъ. Раскаты олимпійскаго смѣха вызывали у него чуть замѣтную пренебрежительно-недоумѣвающую гримасу. Въ то время, какъ другіе залпомъ осушали полные стаканы вина и пива, онъ нервно брался за тоненькую рюмочку fine champagne и, придерживая ее короткими волосатыми пальцами, осторожно прикладывался губами къ ея краю. Въ мою сторону онъ почти не смотрѣлъ: повидимому, онъ не ждалъ отъ меня никакихъ репликъ на возобновившійся въ общей бесѣдѣ идейный споръ о красотѣ. Моложавый поэтъ, возбужденный собственнымъ умственнымъ дерзновеніемъ, продолжалъ стрѣлять звучными, округленными фразами въ устарѣвшіе кумиры—въ понятія среды и гражданственности.

— Вы говорите, что отъ этого преступнаго индивида нужно обезопасить общество мѣрами уголовнаго правосудія, а я скажу вамъ, что передъ нимъ преклониться надо, потому что въ немъ одномъ красота и свобода, потому что онъ одинъ ходитъ по грязнымъ улицамъ нашей жизни, какъ высшее сіяющее существо. Не онъ преступенъ передъ обществомъ, а общество преступно передъ нимъ, ибо оно уродливо, а онъ прекрасенъ.

На одну минуту всѣ смолкли, и вдругъ раздался тихій голосъ хозяина дома:

— Я несогласенъ. Красота и преступленіе не суть понятія, исключающія другъ друга. Я сказалъ бы даже какъ разъ обратное. Тѣмъ и привлекателенъ красивый человѣкъ, что въ немъ воплотилась святость иллюзіи, святость разлада, святость прекраснаго обмана. Это двѣ бездны въ одномъ существѣ: бездна неба и бездна нѣдръ земныхъ. Красота—это небо. Когда передъ нами промелькнетъ красивое лицо, мы какъ бы слышимъ шелестъ бѣлыхъ ангельскихъ крыльевъ. Мы бросаемъ наши дѣла и бѣжимъ вслѣдъ за нимъ. И вдругъ мы видимъ уже не бѣлыя, а черныя крылья — крылья демона. Мы подходимъ еще ближе и убѣждаемся, что за божественной маской скрывается злое существо, жестокое, сладострастное, дерзкое и преступное. Если бы не было на этомъ существѣ божественно прекрасной маски, нужно было-бы бѣжать отъ него. Но если бы не было въ немъ, за его прекрасной внѣшностью, огненной бездны ненасытнаго самолюбія и себялюбія, оно было бы далеко отъ насъ и не было бы поэтически завлекательно. Я хочу сказать, что безъ этой двойственности, безъ этого разлада, безъ этого противорѣчія, между красотою и уродствомъ въ одномъ и томъ

же существѣ, не было бы въ насъ того экстаза, безъ котораго красота не воспринимается. Увлекаемые въ бездны паденія нашими земными страстями, постоянно волнуемые и раздражаемые внутреннимъ безобразіемъ другого существа, скрытымъ подъ маскою красоты, мы съ тѣмъ большимъ упоеніемъ отдаемся чарамъ этой красоты. Она только и спасаетъ насъ на землѣ. Она научаетъ насъ любить и чтить, какъ святыню, этотъ непоправимый разладъ въ человѣческомъ существованіи. Двойственность — вотъ наша современная красота, не банальная красота такъ называемыхъ цѣльныхъ и здоровыхъ душъ, а красота мерцающихъ иллюзій, одновременно восторгающая и терзающая.

Его тихій, неровный голосъ, съ поющими и болѣзненно дрожащими нотами, смолкъ, и короткіе, некрасивые пальцы опять осторожно потянулись къ рюмкѣ коньяку. Было ясно, что онъ выразилъ свою мысль до конца и не снизойдетъ до шумныхъ, вульгарныхъ преній. На лицахъ присутствующихъ зашевелились въ живой экспрессіи различныя впечатлѣнія отъ его словъ, въ которыхъ чувствовалась серьезность и какая-то внутренняя надорванность. Моложавый поэтъ, сидѣвшій у конца стола, слегка растерянный, схватился за новую бутылку и, откупоривъ ее, сталъ смотрѣть по сторонамъ съ блуждающей по лицу вопросительной улыбкой и пустотой въ глазахъ. Видно было, что, изливъ въ своихъ дебатахъ все, что только у него было въ головѣ, онъ не находилъ въ только что прослушанныхъ словахъ никакой зацѣпки для новыхъ мыслей или возраженій. Онъ уже не могъ ничего ждать отъ самого себя, и потому безпокойно приглядывался къ другимъ. На противоположномъ концѣ стола извѣстный адвокатъ, съ лицомъ нѣсколько цыганскаго типа, съ томнымъ взглядомъ, устремленнымъ куда-то въ уголъ, задумчиво расправлялъ свои большіе усы, обтачивая въ умѣ красивую фразу, которою можно было-бы подобающимъ образомъ откликнуться на замысловатыя для него, но страшно современныя разсужденія оратора. Рядомъ съ нимъ сидѣлъ молодой романистъ съ сухимъ, пергаментнымъ лицомъ, на которомъ особенно выдавался большой носъ съ раздутыми ноздрями. Въ глазахъ его,—пока говорилъ мой пріятель, — легко было прочесть сочувствіе къ его образу мыслей, но теперь это лицо выражало холодное неудовольствіе писательской завистливости. Я уловилъ также мелькомъ мечтательно мутный взглядъ сидѣвшаго недалеко отъ меня молодого писателя, съ золотушнымъ лицомъ, съ бородкой, подстри-

женной à la Henri IV. За женскими лицами я почти не слѣдилъ. Дамы казались мнѣ слишкомъ нехарактерными гостьями въ этомъ сборищѣ столичныхъ извѣстностей съ идейной репутаціей. Но вдругъ мое вниманіе привлекло одно лицо. Это была высокая дѣвушка, стройная, въ строгомъ бѣломъ платьѣ съ мягкими русыми волосами. Я присмотрѣлся къ ней и подумалъ: какое лицо! Оно все полно мягкости, гармоніи и теплоты. Кажется, что за этимъ высокимъ лбомъ, слегка затѣненнымъ вьющимися волосами, скрывается какая-то еще неразвернувшаяся, не вполнѣ созрѣвшая мудрость. Это не просто умная, столично-умная дѣвушка, а дѣвушка безсознательно мудрая, душевно свѣжая, чистая, какъ деревенскій воздухъ. Глаза ея,—съ влажнымъ блескомъ, — съ дѣтской серьезностью и дѣтскимъ недоумѣніемъ на одну минуту устремились на меня. Она улыбнулась и сейчасъ-же сдержала улыбку, слѣды которой еще дрожали въ мягкихъ ямочкахъ на довольно полныхъ щекахъ. Своей здоровой, нѣсколько тяжелой рукой она сейчасъ-же потянулась за вѣткою винограда, какъ-бы желая внѣшнимъ движеніемъ задержать глубокую внутреннюю работу забродившихъ въ ней мыслей до той минуты, когда она вернется къ себѣ домой. Внезапно я понялъ, что дѣлается въ ея тихой душѣ по поводу всѣхъ этихъ волнующихъ рѣчей о красотѣ, и я почувствовалъ потребность придти къ ней на помощь, въ ея присутствіи и вмѣстѣ съ нею разобраться въ трудномъ и сложномъ вопросѣ, который сталъ для современнаго общества боевымъ знаменемъ. И я заговорилъ какъ-то неожиданно для меня самого:

— Тутъ всѣ соглашались, при всемъ различіи взглядовъ, что красота сама по себѣ есть нѣчто божественное. Съ этимъ именно я буду спорить. Въ самомъ дѣлѣ, спросимъ себя: что такое красота, человѣческая красота? Будемъ говорить элементарно, совершенно откинувъ всѣ эти великолѣпные эпитеты — божественный, дивный и другіе. Предметъ прекрасенъ, когда онъ представляетъ собою полное развитіе своего личнаго начала, своего личнаго назначенія. Если это предметъ сложный, если это органическое явленіе, нужно, чтобы всѣ его части, въ отдѣльности, представляли собою законченное развитіе и сливались въ стройное гармоническое цѣлое. Посмотрите на человѣческое лицо. Представимъ себѣ, что какія-нибудь черты его выходятъ за границы своего назначенія или, такъ сказать, не доходятъ до этихъ границъ: глаза черезчуръ маленькіе, носъ или уши мясистые, ротъ слишкомъ широкъ. Такое

лицо не можетъ не казаться уродливымъ: оно плохо отвѣчаетъ своему назначенію, страдаетъ переразвитіемъ или недоразвитіемъ отдѣльныхъ частей. Но вотъ представьте себѣ образъ античной красоты. Все въ немъ закончено, строго, все живетъ полной, цѣльной жизнью, потому что въ немъ нѣтъ ничего случайнаго, лишняго и бездѣятельнаго. Венера Милосская останется въ этомъ отношеніи типомъ вѣчной красоты. И какая въ ней сила! Это цѣлый міръ замкнутыхъ въ себѣ линій и формъ, величественный, свободный, какъ бы никому и ничему не подчиненный. Нельзя себѣ представить, чтобы такая красота кому-нибудь служила. Въ своей гордой независимости, въ своей отчужденности отъ безобразнаго міра, она служитъ только себѣ. Она волнуетъ, возбуждаетъ какія-то броженія въ томъ глубочайшемъ личномъ началѣ, которое живетъ въ каждомъ существѣ и которое называется волею. Взятая сама по себѣ, живая, вполнѣ развившаяся красота какъ-бы бросаетъ вызовъ на какую-то борьбу. Хочется во что бы то ни стало побѣдить ее, обладать ею, потому что такая побѣда, такое обладаніе обѣщаетъ удовлетвореніе ненасытнымъ страстямъ человѣка, его коренному инстинкту самовозвышенія посредствомъ борьбы. И эти страсти, эти инстинкты, которые обостряются до дикой злобы, остаются вѣчно неутолимыми: на одно мгновеніе только можетъ показаться, что вотъ наступитъ удовлетвореніе, которое все дастъ и отъ всего освободитъ. Но инстинкты и страсти оказываются какъ бы сильнѣе самого человѣка, съ его обманчивыми надеждами и минутными утомленіями. Злобный духъ, толкающій къ новымъ побѣдамъ, вновь и вновь поднимается къ сердцу изъ невѣдомой, стихійной глубины. Видъ всякой живой красоты, цѣльной, замкнутой и страшно мощной въ своей гармоніи, будитъ въ человѣкѣ какія-то демонскія силы, взываетъ къ мятежу, къ отпаденію отъ тѣхъ святынь, которыя смиряли его дикую натуру. Красота такъ сильна въ своей обольстительности, такъ недоступна и непобѣдима въ своей несокрушимой гармоніи, въ своей твердынѣ, созданной изъ нѣжныхъ, хрупкихъ элементовъ неотразимыми законами космическаго развитія! Вотъ эта прекрасная маска, которую вы называете изліяніемъ, откровеніемъ божества. Вотъ они, эти бѣлыя крылья ангела, для которыхъ поэтическая душа всегда готова бросить свою жизненную дорогу. Нѣтъ, красота это не ангелъ,—и не потому, что она, какъ маска, скрываетъ подъ собою скверную душу, а потому, что она есть самое полное, самое увлекательное проявленіе личнаго начала, кото-

рое, въ своей замкнутости, въ своемъ отпаденіи отъ божества, есть злое, стихійное, демонское начало. Красота сама по себѣ есть не ангелъ, а демонъ.

Вспоминаю, что когда я произносилъ эти слова, на лицѣ дѣвушки, привлекшей мое вниманіе, выразился испугъ. Она слушала, устремивъ на меня свои ясные глаза, и было видно, что она слушаетъ меня душою, какъ бы не прислушиваясь къ самымъ словамъ. Она замѣтно волновалась и, казалось, ожидала еще чего-то, чего-то успокаивающаго—мысли, которая открыла бы просвѣтъ для высшей, нѣжной правды въ этомъ заколдованномъ царствѣ демонскаго очарованія. Ея лицо, въ которомъ какъ бы издалека говорила ея душа, словно просило у меня дополнительныхъ, разрѣшительныхъ аккордовъ къ тому, что я высказалъ. И это безмолвное обращеніе ея ко мнѣ внезапно пролило въ мою душу тотъ холодокъ внутренняго вдохновенія, въ которомъ безсознательныя настроенія сразу кристализуются въ мысли, а мысли въ слова. Я опять заговорилъ:

— Но меня спросятъ, можетъ-быть: неужели же всякій красивый человѣкъ есть воплощеніе демонскаго, только демонскаго начала и неизбѣжно долженъ будить вокругъ себя только злыя страсти? Неужели нѣтъ прекраснаго лица, которое разливало бы вокругъ себя теплое умиротвореніе и радостный экстазъ? Я скажу на это, что красота сама по себѣ, красота человѣческихъ формъ, можетъ вносить въ жизнь только раздоръ. Но человѣкъ есть не только органическая форма, заключаетъ въ себѣ не одно только личное начало. Личное соединено въ немъ съ безличнымъ. Духъ его никогда не представляетъ законченнаго явленія, не укладывается поэтому въ опредѣленную, замкнутую въ себѣ форму. Сквозь демонски обольстительный покровъ мерцаетъ какая-то тревожная, нѣжная правда—и она-то, въ концѣ концовъ, преодолѣваетъ всѣ эти чары. Когда на красивомъ лицѣ внезапно отразится неуловимое, неопредѣлимое настроеніе души — какія-нибудь чувства, которыя связываютъ человѣка съ другими людьми, или тѣ высшія томленія, которыя пріобщаютъ его иному міру, — демонская сила его теряетъ свою мощь. Она таетъ въ атмосферѣ божественной правды горячаго человѣческаго сердца, и красивое лицо, отравляющее души, когда оно только красиво, становится по-человѣчески обаятельнымъ, близкимъ, по иному, по новому прекраснымъ. На лицѣ красивомъ и, въ то же время, одухотворенномъ мы читаемъ не тотъ

ядовитый разладъ, который тутъ превозносили, не святость иллюзіи и святость обмана, а высшую поднимающую правду: стремленіе духа выйти за предѣлы всякой земной формы, даже самой красивой, самой обольстительной. Эта мерцающая изъ страшнаго далека божественная правда, едва улавливаемая на лицѣ нашими внѣшними чувствами, оказывается сильнѣе демона. Она разбиваетъ неподвижныя оковы красоты, потому что она открываетъ въ неясной перспективѣ иныя, высшія, послѣднія очарованія. Глубокая человѣческая душа сильнѣе тѣлесной красоты. Однимъ только мерцаніемъ скрытой въ ней безпредѣльной силы—силы божественной стихіи—она можетъ побѣдить демона, переработать возбужденныя имъ злыя страсти въ безкорыстные восторги высокой любви.

Я сказалъ все, что было у меня на душѣ, и сейчасъ же поднялся, собираясь уходить. Гости, шумно переговариваясь, тоже поднялись изъ-за стола. Нѣкоторые стали расходиться. Хозяинъ нервно пожалъ мнѣ руку и, неопредѣленно улыбаясь, что-то пробормоталъ, не то одобрительное, не то натянуто любезное. Я вышелъ въ переднюю. Стройная дѣвушка, которая слушала меня съ такимъ вниманіемъ, стояла, накидывая на плечи бѣлую бурку. На одну минуту, при моемъ появленіи, она безмолвно обернулась ко мнѣ, уронивъ вдоль тѣла затянутую въ перчатку руку, какъ бы желая что-то сказать мнѣ. Но она ничего не сказала, и я тоже молча ей поклонился.

Было поздно, когда я вышелъ на набережную Невы. Электрическіе фонари были уже потушены. Отъ темной воды, бившейся въ гранитныхъ берегахъ, вѣяло прохладою. Чувство одиночества, жуткаго ночного одиночества, овладѣло мной. Быть можетъ, это чувство вызывается неопредѣленностью очертаній, раздѣляющихъ предметы и стихіи: человѣкъ безсознательно ощущаетъ себя на распутьѣ сумрачныхъ перекрещивающихся дорогъ. Душа невольно затихаетъ, и впечатлѣнія почти чернаго облачнаго неба и темныхъ туманныхъ далей возбуждаютъ въ ней какую-то особенную глубокую тоску, не разгоняемую никакими надеждами. Можетъ-быть, молодые люди не испытываютъ этихъ настроеній—они думаютъ о будущемъ, ихъ ждутъ сладостныя земныя утѣхи. Но я такъ старъ и такъ безнадежно одинокъ въ моей оторванности отъ этого шумнаго, говорливаго и суетно хлопотливаго міра. Иногда только глазъ мой съ восхищеніемъ улавливаетъ свѣтлый лучъ, пробившійся сквозь тяжелыя облака, закрывающія далекое солнце. И этотъ лучъ, пройдя

въ мою душу, что-то освѣщаетъ для меня въ самой ея глубинѣ. Я начинаю всматриваться туда, въ эту внутреннюю бездну, и чувствую, что во мнѣ еще не замеръ источникъ новой жизни, новыхъ откровеній и преображеній. Изъ страшнаго далека раздается голосъ надежды—не личной жизненной надежды, а міровой надежды на возможное спасеніе человѣка отъ уродства и пошлости жизни настоящею одухотворенною красотою. Тогда я смотрю черезъ окно моей кельи на этотъ шумный Петербургъ, съ его дымящими безчисленными трубами, съ его сырыми улицами, по которымъ снуетъ толпа, и думаю: куда идетъ, на какую дорогу выйдетъ это броженіе еще не изсякшихъ, еще молодыхъ силъ? Возьмутъ ли верхъ тѣ элементы, которые превращаютъ столичную жизнь въ невыносимую бездушную суматоху, или возобладаютъ, въ концѣ концовъ, тѣ внутреннія стихіи, которыя нашли себѣ выраженіе въ пророческомъ творчествѣ лучшихъ русскихъ художниковъ и которыя пробиваются порою въ настроеніяхъ отдѣльныхъ людей, жадно ищущихъ высокой правды? О, я вѣрю, что побѣдитъ именно внутренняя стихія, вѣрю, вѣрю.

1899 г. Октябрь.

ЗАМѢТКИ, БИБЛІОГРАФІЯ.

Современная русская беллетристика.

I.

Общее состояніе современной русской беллетристики нельзя не признать довольно печальнымъ. Собравъ вышедшіе сборники повѣстей за послѣдніе годы, перечитавъ все то, что печаталось въ періодическихъ изданіяхъ художественнаго, безпристрастная критика не найдетъ ни одного истинно крупнаго поэтическаго произведенія. Безкрылая фантазія, расплывающіяся настроенія, блѣдное и вялое повѣствованіе на избитыя темы—все это производитъ тягостное впечатлѣніе. Иногда вниманіе остановится на какой-нибудь повѣсти, написанной съ нѣкоторымъ вдохновеніемъ. Выплывутъ какъ-бы въ свѣжемъ воздухѣ правдивые поэтическіе образы, обрисуется интересное въ художественномъ отношеніи явленіе, но, за первымъ такимъ впечатлѣніемъ, другія созданія автора уже не возбуждаютъ къ себѣ почти никакого серьезнаго интереса. Перечитываешь десятки разсказовъ и повѣстей еще молодого писателя, и во всемъ этомъ пестромъ, повидимому, сложномъ матеріалѣ открываешь лишь нѣсколько болѣе или менѣе яркихъ, свѣтящихся страницъ, отражающихъ самостоятельную внутреннюю работу художника. Безсиліе современной беллетристики—истина, почти всѣми сознаваемая и ощущаемая съ тоскливымъ безпокойствомъ, съ раздраженнымъ неудовольствіемъ на литературу, переставшую служить источникомъ глубокихъ эстетическихъ и умственныхъ наслажденій.

Передамъ въ немногихъ словахъ исторію наиболѣе извѣстныхъ новѣйшихъ беллетристовъ. Постараемся понять, почему, при

природныхъ способностяхъ, ихъ значеніе для литературы не достигло желательной и возможной при другихъ условіяхъ высоты. Впереди другихъ молодыхъ беллетристовъ слѣдуетъ поставить Антона Чехова. Это писатель съ несомнѣннымъ художественнымъ дарованіемъ незауряднаго типа. Начавъ свою дѣятельность въ какихъ-то сатирическихъ журналахъ, гдѣ талантъ его, дробясь на мелкіе юмористическіе эскизы, не возбуждалъ серьезнаго интереса къ себѣ даже въ литературномъ мірѣ, Чеховъ какъ-то внезапно завладѣлъ вниманіемъ и симпатіями публики, когда имя его стало появляться въ распространенныхъ изданіяхъ. Въ столичныхъ кругахъ сложилась по этому поводу довольно нелѣпая легенда, что своимъ успѣхомъ Чеховъ обязанъ покровительству руководителей одной, въ своемъ родѣ, могущественной газеты, умѣющей, при своей заносчивой грубости и распущенности, разыгрывать роль покровительницы искусства. Эти люди — будто-бы по свойственной имъ чуткости — обратили вниманіе на свѣжее дарованіе Чехова и извлекли его изъ притоновъ мелкаго обличенья для свободной работы на болѣе широкомъ поприщѣ. Они первые публично оцѣнили его талантъ, а за ними, благодаря авторитетности ихъ сужденій, пошли другіе критики русскихъ журналовъ и газетъ. Такова эта пустая легенда. Но не можетъ подлежать сомнѣнію, что литературная репутація Чехова не обязана ничѣмъ положительнымъ этимъ своеобразнымъ дѣятелямъ русскаго печатнаго слова. По нѣжности и тонкости—какъ-бы ни былъ узокъ собственный кругозоръ художника — истинно-поэтическое дарованіе Чехова безконечно значительнѣе и серьезнѣе дѣлецки-литературныхъ способностей, достаточныхъ для успѣшнаго веденія безпринципной газеты. Все написанное имъ въ первую пору развитія его таланта, когда въ творчествѣ его не было никакой надуманности и, быть можетъ, невольной склонности прилаживаться къ господствующимъ теченіямъ русской жизни, имѣетъ положительное литературное значеніе и ни при какихъ условіяхъ не могло бы затеряться въ грудахъ мертваго матеріала, постоянно выбрасываемаго на литературный рынокъ неугомонно грохочущей фабрикой печатнаго слова. При ясной, свѣтлой разсудочности, гармонирующей съ общимъ, слегка флегматическимъ складомъ его души, при неопредѣленности личныхъ настроеній, позволяющей его тонкой наблюдательности свободно, безцѣльно, безпечно бродить по всѣмъ путямъ и тропинкамъ жизни, при сочномъ, трезвомъ и мѣткомъ слогѣ, литератур-

ный талантъ Чехова не могъ не завоевать ему виднаго положенія среди дѣятелей современнаго искусства. Съ нимъ не могло конкурировать ни одно дарованіе изъ его сверстниковъ и недавнихъ предшественниковъ. Разсказы его, въ которыхъ онъ проявился съ самой свѣтлой стороны, возбуждали розовыя надежды. По довѣрію ко всякой молодой силѣ, никто не хотѣлъ сосредоточивать вниманіе на ея слабыхъ сторонахъ, на томъ, что мѣшаетъ ей рости и развиваться. Та ясная разсудочность, которая придаетъ его лучшимъ произведеніямъ блескъ легкаго и непринужденно-остроумнаго повѣствованія, ни въ комъ не возбуждала никакихъ критическихъ сомнѣній и была принята за игру глубокаго ума въ искусномъ, художественно-простомъ изображеніи повседневной жизни. Живописныя краски, мягкія, вольныя, безъ всякой крикливости передающія пейзажъ и жанръ разныхъ сторонъ русской жизни, скрывали отъ глазъ нѣкоторую ограниченность идейнаго содержанія въ художественныхъ замыслахъ писателя. Всѣхъ увлекала красота во внѣшнемъ исполненіи общедоступныхъ и психологически несложныхъ литературныхъ задачъ. А между тѣмъ, эта холодная разсудочность и внутренняя вялость не позволяли никакому впечатлѣнію жизни пройти въ глубину его души и зажечь ее яркимъ поэтическимъ огнемъ. Подталкиваемый нетерпѣливыми критиками и раздражаемый всеобщими ожиданіями, онъ иногда брался за болѣе серьезныя темы. Но отсутствіе глубокихъ настроеній и широкихъ умственныхъ перспективъ давало себя чувствовать при этомъ,—и талантливый новеллистъ невольно обнаруживалъ тайну своей внутренней несостоятельности. Его попытки создать настоящую художественную повѣсть съ психологической драмой на фонѣ современной соціальной картины не имѣли прежняго успѣха. Его дѣятельность въ качествѣ драматурга, начавшаяся довольно сенсаціонной, но по существу ординарной пьесой, обнаружила дарованіе автора только въ бойкихъ, забавныхъ водевиляхъ. Въ произведеніяхъ его послѣдняго періода, вмѣстѣ съ непосредственностью, уже утрачивается прежняя свѣжесть и сочность. Простота и цѣльность художественнаго вымысла разлагается—то подъ вліяніемъ какой-то специфической философіи, превозносящей русское нутро и сродной съ безпринципнымъ умствованіемъ его прежнихъ газетныхъ «патроновъ», то замѣтно искажается подъ воздѣйствіемъ легковѣснаго, трезвеннаго либерализма съ его антиэстетическими требованіями гражданской тенденціозности.

На второе мѣсто по природной талантливости слѣдуетъ поставить Короленко. Его дарованіе не умалялось за все время его литературной дѣятельности, но и не росло, не развивалось ни въ какомъ направленіи. Колоритный бытописатель съ нѣжными, гуманными настроеніями и поэтической мечтательностью, упорный сторонникъ «либерализма», публицистъ и общественный дѣятель, Короленко ни при какихъ условіяхъ не могъ-бы всецѣло отдаться чисто художественной дѣятельности. Его темпераментъ призываетъ его постоянно къ какой-нибудь практической работѣ ради своихъ сознательныхъ убѣжденій. Самая оригинальность избираемыхъ имъ литературныхъ сюжетовъ, при всей романтичности и яркости художественныхъ описаній, при умѣньѣ, доходящемъ до виртуозности, рисовать характерныя, слегка загадочныя фигуры съ русскихъ окраинъ, при чудесномъ стилѣ, ясномъ, звенящемъ, какъ свѣтлая морозная ночь сибирскаго сѣвера,—самая эта оригинальность сюжетовъ служитъ неопровержимымъ доказательствомъ нѣкотораго утонченнаго диллетантства Короленко въ чисто литературной области. Впечатлѣнія, идущія изъ центровъ русской жизни, не перерабатываются у него въ художественные образы и картины, достойныя его своеобразнаго, красиваго таланта. Этимъ центрамъ жизни принадлежитъ вся его публицистическая энергія, весь неизсякающій пылъ его агитаціонно-практической дѣятельности, а его фантазія, какъ бы оторванная отъ непосредственныхъ, шумныхъ, волнующихъ впечатлѣній жизни, любовно носится по пустыннымъ тайгамъ и окраиннымъ поселкамъ, разливаясь какими-то тоскливыми, трогательными пѣснями въ прозѣ. Послѣдніе годы Короленко все больше и больше уходитъ въ однотонную публицистическую работу, сокращая и безъ того незначительную производительность свою въ области художественнаго творчества.

По типу дарованія ближе всего къ Короленко стоитъ крупное, но по преимуществу этнографическое дарованіе Мамина-Сибиряка, съ его яркою изобразительностью въ широкихъ бытовыхъ картинахъ Урала, съ обширною художественною памятью, легко воспроизводящею былыя жизненныя впечатлѣнія, съ его спокойнымъ, но звучнымъ эпическимъ стилемъ и ограниченнымъ кругозоромъ въ вопросахъ первостепенной психологической важности. Въ его безчисленныхъ повѣстяхъ и романахъ, которые, несмотря на сильный талантъ автора, читаются съ извѣстнымъ напряженіемъ, самыми лучшими страницами являются описанія именно тѣхъ быто-

выхъ явлений, которыя по своей исключительности—такъ же, какъ у Короленко—не передаютъ общаго строя русской жизни. Въ отличіе отъ Короленко, Маминъ-Сибирякъ всецѣло принадлежитъ литературѣ, но не обладая поэтическою тонкостью, придающею задушевную нѣжность произведеніямъ Короленко, онъ переливаетъ въ свое творчество свои публицистическіе запросы, требованія и убѣжденія безъ истинно художественной внутренней переработки ихъ. Произведенія его являются почти ежемѣсячно въ разныхъ столичныхъ изданіяхъ, но по мотивамъ, которые въ нихъ разрабатываются, они въ сущности не представляютъ особенно значительнаго вклада въ литературу.

Столь же плодовитыми авторами въ современной беллетристикѣ являются Потапенко и Ясинскій. Оба надѣлены талантомъ—хотя не одинаковаго размѣра. Потапенко исключительно разсудоченъ, сухъ и баналенъ. Его творчество, даже въ лучшіе моменты его литературной дѣятельности, уже отошедшіе для него въ область преданій, отличалось бойкой, разсчетливой тенденціозностью, оживляемой—тамъ, гдѣ онъ касался близко знакомыхъ ему вопросовъ,—нѣкоторой чувствительностью къ судьбѣ забитыхъ общественныхъ группъ или скептическимъ юморомъ въ обрисовкѣ отдѣльныхъ фигуръ и типовъ. Но романы Потапенко, скроенные по мелкому шаблону, быстро и небрежно написанные, уже не имѣютъ никакого литературнаго значенія. Его драмы и его полупублицистическіе фельетоны, появляющіеся въ газетѣ, всегда покровительствовавшей талантливому Чехову, но грубо хлеставшей Потапенко за его лучшія и худшія вещи,—несмотря на явное желаніе захватить самые животрепещущіе вопросы, обличаютъ совершенно заурядную натуру, способную съ легкимъ сердцемъ превратить серьезное дѣло искусства въ литературное ремесленничество дешеваго сорта. Художественный талантъ Ясинскаго, — жгучій, острый и широко интеллигентный—лишь временами даетъ себя чувствовать произведеніями, достойными его богатыхъ силъ. Иногда, увлекаемый какимъ-то озлобленіемъ, онъ вдается въ чисто памфлетныя изображенія современной дѣйствительности, но и здѣсь, среди неосторожныхъ и несдержанныхъ характеристикъ съ явными намеками на живыхъ извѣстныхъ людей, постоянно пробивается яркое литературное дарованіе. Оно не измѣняетъ ему даже тогда, когда ему измѣняетъ чисто человѣческое безпристрастіе.

Я не буду распространяться о нѣкоторыхъ другихъ беллетри-

стахъ современности, каковы Смирнова, Альбовъ, Эртель, Котъ-Мурлыка, Баранцевичъ, Станюковичъ, Луговой, Марія Крестовская, Ольга Шапиръ и нѣкоторые другіе. Одни изъ нихъ, несмотря на природное дарованіе, пишутъ слишкомъ мало, другіе, обладая скорѣе литературною талантливостью, чѣмъ талантомъ, печатаются довольно часто, но не возбуждаютъ при этомъ какихъ-нибудь критическихъ толковъ ни въ обществѣ, ни въ журналистикѣ. По яркости чисто психологическаго дарованія Альбовъ не уступаетъ ни Чехову, ни Короленко, но дѣятельность этого самобытнаго писателя, прерывающаяся на цѣлые годы, почти совсѣмъ не чувствуется современнымъ поколѣніемъ читателей, какъ и дѣятельность глубоко-талантливаго Глѣба Успенскаго и даровитаго оптимистичеекаго бытописатели Златовратскаго. Мы не будемъ также останавливаться на писателяхъ другого типа, какъ непосредственно-талантливые братья Немировичи-Данченко. Но для изображенія общей картины современнаго состоянія русской беллетристики мы должны остановиться на трехъ извѣстныхъ писателяхъ стараго поколѣнія, усиленно работающихъ въ журналистикѣ нашихъ дней—Григоровичѣ, Шеллерѣ и Боборыкинѣ. Мы будемъ говорить о нихъ непропорціонально кратко — только потому, что дѣятельность ихъ обнимаетъ нѣсколько періодовъ русской литературы и по своей полной, несомнѣнной законченности подлежитъ подробному разсмотрѣнію въ отдѣльныхъ критическихъ статьяхъ. Дарованіе Григоровича, проявившееся еще въ сороковыхъ годахъ сочувственнымъ изображеніемъ народной жизни, прославилось въ лучшую эпоху русской литературы въ товарищеской связи съ истинно замѣчательными талантами, бросавшими на его гораздо болѣе скромную, но гуманную дѣятельность отблескъ своихъ заслугъ. Безпристрастная, свободная критика должна будетъ опредѣлить истинный размѣръ его дарованія, мало развившагося на протяженіи полстолѣтія. Эта критика оцѣнитъ его заслуги передъ искусствомъ и укажетъ мѣсто его произведеніямъ среди другихъ бытовыхъ русскихъ писателей. Новѣйшія ходужественныя произведенія Григоровича отличаются небрежнымъ, недодѣланнымъ стилемъ, непріятно поражающимъ въ этомъ ревнителѣ искусства и другѣ Тургенева. Въ нихъ нѣтъ никакого поэтическаго творчества, той лирической сентиментальности, которая увлекала отзывчивыхъ читателей сороковыхъ годовъ, нѣтъ даже настоящаго юмора, несмотря на видимое желаніе автора перелить въ эти произведенія тотъ артистическій юморъ, который

играетъ и блещетъ съ импровизаторскимъ вдохновенiемъ въ его устныхъ рѣчахъ и разсказахъ. Романическая дѣятельность Шеллера, едва уложившаяся въ пятнадцати томахъ компактнаго изданія его сочиненій и представляющая интересъ для критика и историка литературы, какъ памятникъ одной изъ самыхъ яркихъ эпохъ въ развитіи тенденціознаго искусства, продолжается непрерывно и въ настоящее время съ тѣми-же чертами гуманистической дидактики и просвѣщеннаго, неизмѣнно благороднаго проповѣдничества на общественныя темы, которыя пріобрѣли ему въ свое время громадную популярность въ широкихъ кругахъ русскаго общества. Но при измѣнившихся въ литературѣ и публикѣ вѣяніяхъ и при нѣкоторомъ однообразіи въ темахъ художественной разработки, новые романы Шеллера уже не волнуютъ умы его постоянныхъ читателей и почитателей. При томъ-же эти произведенія печатаются почему-то въ мало вліятельныхъ иллюстрированныхъ изданіяхъ или въ шовинистическомъ журналѣ, совершенно не подходящемъ для его незапятнанной литературной репутаціи—рядомъ съ ябедническими или распущенными романами другихъ авторовъ. Боборыкинъ, проявившій за послѣднее десятилѣтіе для всѣхъ замѣтный подъемъ таланта, сталъ давать ежегодно по длинному роману, съ неизмѣннымъ изображеніемъ новѣйшихъ бытовыхъ типовъ. Масса фигуръ, выписанныхъ съ мелочными подробностями, характерное смѣшеніе языковъ и говоровъ, испещренныхъ отдѣльными, наблюдательно подмѣченными словечками, разные соціальные контрасты—сопоставленіе либеральныхъ профессоровъ и ретроградно-безпринципныхъ студентовъ, падающаго стараго дворянства и европействующаго купечества, превращеніе обѣднѣвшей княжны въ купчиху и богатой купчихи въ княгиню, бойкая интрига, отягощенная многочисленными вводными эпизодами — таковы постоянные признаки сангвиническихъ произведеній Боборыкина. При чтеніи этихъ романовъ чувствуется, что авторъ не измѣняетъ ни въ чемъ ни своимъ старымъ позитивистическимъ убѣжденіямъ, ни пріемамъ внѣшней культурной живописи, превращающимъ иногда одушевленную работу общественнаго сознанія въ механическую игру крайне простыхъ, безсознательно упрощенныхъ психическихъ силъ. Поспѣшно улавливая всякія новыя вѣянія, Боборыкинъ только въ самыхъ рѣдкихъ случаяхъ даетъ намъ изображеніе настоящей человѣческой драмы — и то, по преимуществу, въ небольшихъ беллетристическихъ очеркахъ, не отличающихся запутан-

ностью и шумливостью его длинныхъ романовъ. Истинно новыя броженія жизни—то, что еще скрыто въ душахъ людей, безпокойныя порыванія мысли къ новымъ историческимъ путямъ, утонченное протестантство нравственнаго характера, вся сложная душевная жизнь современнаго человѣка съ ея *вѣчными* страстями и *новыми* оттѣнками въ настроеніяхъ,—все это какъ-то не просачивается въ творчество Боборыкина, хотя онъ и даетъ иногда слегка карикатурное отраженіе на русской почвѣ боевой философіи Ницше, хотя онъ и дѣлаетъ изрѣдка подлинную цитату изъ Леонардо-да-Винчи.

Всѣ названные мною писатели имѣютъ опредѣленную законченную физіономію. Дѣятельность ихъ, короткая или длинная, не возбуждаетъ никакихъ сомнѣній и почти не внушаетъ никакихъ новыхъ надеждъ. Ихъ талантъ измѣренъ критикою вдоль и поперекъ. Но для характеристики переживаемаго въ литературномъ отношеніи момента, остается еще отмѣтить нѣсколько новыхъ именъ, принадлежащихъ беллетристамъ съ незаконченнымъ художественнымъ развитіемъ и съ задатками самостоятельнаго творчества.

Я говорю о Микуличъ, Мережковскомъ и Гиппіусъ. Эти три писателя обнаружили каждый въ своей области замѣтное дарованіе съ живою воспріимчивостью къ тому, что возникаетъ и наростаетъ въ душахъ современныхъ людей — въ отличіе отъ соціальныхъ броженій прошедшей эпохи. Въ ихъ произведеніяхъ чувствуется интеллигентность и артистичность, поднимающая ихъ надъ уровнемъ такихъ заурядныхъ работниковъ печати, какъ Потапенко, Баранцевичъ, Мачтетъ и другіе. Имя Микуличъ сверкнуло съ перваго же появленія ея въ печати, какъ поэтическая зарница на потемнѣвшемъ небѣ современной русской беллетристики. Въ ея свѣжемъ талантѣ, съ неровнымъ фосфорическомъ блескомъ, бросилась въ глаза прежде всего пикантность легкаго, незлобиваго юмора, обращеннаго на пустоту свѣтской, внутренно развращенной жизни. Героиня ея беллетристической эпопеи стала нарицательнымъ типомъ для цѣлаго круга женщинъ. Обществу показалось соблазнительнымъ подвергнуть, вмѣстѣ съ талантливымъ авторомъ, нѣжному, почти любовному бичеванію, съ сдержанной улыбкой нервознаго возбужденія, капризную красавицу, нарисованную почти вдохновенно. Отсутствіе внутренняго драматизма въ повѣствованіи Микуличъ выкупалось блестящими описаніями, иногда поднимающимися до настоящей художественной красоты. Летучіе силуэты женщинъ

иного, серьезнаго типа, встающіе въ ея произведеніяхъ рядомъ съ реалистическими фигурами изъ банальнаго теченія жизни и обличающіе явное, почти наивное въ своей откровенности пристрастіе автора къ нѣкоторымъ идеямъ Толстого, служатъ свидѣтельствомъ того, что художникъ подходитъ къ своимъ сюжетамъ съ новыми умственными требованіями, хотя творческій процессъ его находится еще въ первомъ періодѣ его развитія. И публика, и литература ждетъ и въ правѣ ожидать отъ Микуличъ болѣе глубокаго раскрытія ея внутреннихъ эстетическихъ силъ, съ болѣе страстнымъ движеніемъ чувствъ и идей въ творческой работѣ. Мережковскій сдѣлалъ въ качествѣ беллетриста одинъ только, хотя довольно крупный, опытъ. Его историческій романъ «Отверженный» показалъ въ немъ начитаннаго компилятора. Вся картинная сторона этого романа исполнена съ нѣкоторой виртуозностью, показывающей, что авторъ любитъ красоту и стремится къ ней со всѣмъ напряженіемъ своего писательскаго трудолюбія и художественной пытливости. Партизанъ Ницше, Мережковскій переноситъ его идеи въ отдаленную среду—механически, извнѣ, не сливая своихъ мыслей съ опредѣленными поэтическими образами. Такъже, какъ и Микуличъ, Мережковскій находится въ самомъ началѣ своего беллетристическаго пути. Острое, еще совсѣмъ молодое, но чуждое банальности дарованіе Гиппіусъ стало пробивать себѣ литературную дорогу только въ самое послѣднее время. Въ ея короткихъ новеллахъ проявляются задатки чисто-эстетической натуры съ непримиримымъ отвращеніемъ ко всему буржуазному, плоскому, сѣрому. Любимые герои ея разсказовъ, при нѣкоторой безкровности, производятъ впечатлѣніе не вполнѣ воплощенныхъ грезъ идейно настроенной фантазіи. Сильная сторона ея произведеній—тонкое, оригинальное воспріятіе природы, художественная свѣжесть изображенія при злой, насмѣшливой критикѣ ума. Но при исключительно эстетическихъ запросахъ автора въ творчествѣ его не видно страстной внутренней работы, съ серьезнымъ проникновеніемъ въ сложную трагедію человѣческой жизни, безъ котораго нѣтъ настоящаго искусства. Дарованіе Гиппіусъ, чтобы выросты въ замѣтное литературное явленіе, должно освободиться отъ всякой идейной парадоксальности, отъ всякаго диллетантизма, отъ кричащихъ фразъ односторонняго эстетическаго протестантства, которое легко можетъ выродиться въ новый мертвящій шаблонъ. Только пройдя сосредоточенною мыслью черезъ все то, что таится въ человѣческой душѣ мучительно тяжелаго, грустнаго и тоскли-

ваго, череѣъ весь разладъ возвышенныхъ душевныхъ требованій и грубой оскорбительной житейской лжи и неправды, Гиппіусъ овладѣетъ лучшими сторонами своего дарованія, ближе подойдетъ къ той новой красотѣ, мечту о которой она полнѣе всего воплотила въ нѣкоторыхъ своихъ стихотвореніяхъ.

Таковы старые и новые дѣятели въ современной русской беллетристикѣ.

II.

Мы перебрали всѣхъ наиболѣе замѣтныхъ писателей настоящаго момента. Многіе изъ нихъ, какъ мы видѣли, обладаютъ крупными художественными силами, но между ними не нашлось ни одного художника съ истинно оригинальнымъ и глубокимъ умственнымъ складомъ, ни одного, который работалъ-бы въ литературѣ съ полной свободою отъ тѣхъ или другихъ авторитетныхъ, можно сказать, подавляющихъ внѣшнихъ вліяній. Беллетристы стараго закала идутъ по пути, на которомъ творчество такихъ геніальныхъ людей, какъ Толстой, Тургеневъ, Достоевскій, исчерпало почти весь запасъ внѣшнихъ художественныхъ комбинацій. Писатели менѣе крупнаго дарованія, съ болѣе узкимъ кругомъ поэтическихъ идей, не прибавили ничего новаго къ тому, что сдѣлано въ области психологическаго романа этими первоклассными талантами. Ихъ самостоятельное творчество не проявило никакой самобытной духовной силы. Ни въ техникѣ романа, ни въ воплощеніи и распространеніи какихъ нибудь общечеловѣческихъ понятій они не сдѣлали никакихъ усовершенствованій. Писатели молодые, болѣе новаго типа, тоже не показали въ своемъ творчествѣ особенной оригинальности. Одни изъ нихъ обнаружили бѣдность внутренняго содержанія, другіе— при задаткахъ самостоятельныхъ идейныхъ стремленій—находятся пока еще подъ какимъ-то гипнозомъ двухъ крупныхъ мыслителей настоящей эпохи. При этихъ условіяхъ искусство не можетъ сдѣлать серьезнаго шага впередъ, потому что крупное значеніе въ немъ имѣетъ только то, что вышло изъ души самого художника, что позволяетъ ему видѣть факты жизни въ свѣтѣ его собственныхъ понятій. Истинное значительное творчество всегда непосредственно. Оно воспринимаетъ сильныя вліянія только какъ импульсъ къ самостоятельной работѣ, которая является въ то же время и освобожденіемъ мысли отъ всякихъ внѣшнихъ и внутреннихъ шаблоновъ. Оно обращается прямо къ міру фактовъ и явленій и ви-

дитъ свою задачу только въ томъ, чтобы уловить ихъ соотношеніе между собою, чтобы изобразить человѣческія стремленія и страсти, въ которыхъ и выражается соотношеніе живыхъ существъ. Оно ищетъ подъ всѣмъ конкретнымъ, частнымъ и случайнымъ того, что обусловливаетъ извнутри его существованіе, — того, что есть въ немъ идеальнаго, вѣчнаго. Всякій новый моментъ въ развитіи творческихъ силъ общества, каждая новая эпоха въ искусствѣ открывается протестомъ противъ установленныхъ шаблоновъ красоты, отлившихся въ книгахъ теоретиковъ и авторитетныхъ произведеніяхъ художниковъ. Искусство, замирающее въ какомъ-нибудь опредѣленномъ періодѣ своего развитія, заставляетъ людей видѣть міръ, всю безконечную пестроту явленій въ мертвыхъ схемахъ и застывшихъ типахъ, закрѣпленныхъ съ могучей силою въ его лучшихъ образцахъ. Самое мышленіе людей, подъ гнетомъ того, что нѣкогда было ново, живо и индивидуально, но потомъ какъ-то непропорціонально разрослось и застлало своимъ покровомъ весь чувственный горизонтъ,—самое мышленіе людей начинаетъ вырождаться въ какую-то эстетическую схоластику, блекнетъ, засыхаетъ и мертвѣетъ, какъ отживающая мертвѣющая природа. Возрожденіе искусства начинается съ освобожденія живой индивидуальности, съ обновленія красокъ въ чувственномъ кругозорѣ человѣка, съ обогащенія новыми наблюденіями поля нашего сознанія. Какъ весна въ природѣ, духовное возрожденіе въ обществѣ пробуждаетъ къ жизни тѣ сѣмена, которыя, подъ уравнивающимъ давленіемъ прежней умственной атмосферы, не могли обнаружить скрытаго въ нихъ богатства индивидуальныхъ формъ. Это истина, которая уже сознавалась каждый разъ, когда искусство переживало кризисы въ своемъ развитіи, и которая въ настоящее время имѣетъ примѣненіе къ искусству всей Европы. Повсюду, гдѣ литература обнаружила свою силу и вліяніе, ощущается это давленіе старыхъ авторитетовъ, старыхъ теоретическихъ и художественныхъ схемъ на міросозерцаніе общества и возникаетъ страстная реакція противъ отживающихъ критеріевъ красоты и правды. Уже съ половины настоящаго столѣтія въ Англіи, которая въ культурномъ отношеніи всегда опережала другія европейскія общества, раздался впервые протестующій голосъ талантливаго агитатора новаго искусства— Джона Рескина. Въ рядѣ статей, написанныхъ въ защиту такъ называемыхъ прерафаэлитовъ, пылкій и краснорѣчивый писатель смѣло воззвалъ къ обществу, требуя возвращенія искусства

къ первоначальному источнику всякаго творчества. Современныхъ живописцевъ онъ приглашалъ обратиться къ природѣ, къ фактамъ, оставивъ школьную рутину, отрѣшившись отъ всякаго подражанія великимъ образцамъ. Онъ объясняетъ несвѣдущему обществу, въ чемъ заключается духъ и стремленіе этой группы молодыхъ художниковъ, назвавшихъ себя прерафаэлитами, которыхъ шаблонная критика того времени забросала несправедливыми, профанными упреками въ подражаніи старымъ мастерамъ до-рафаэлевской эпохи. Они, говоритъ Рескинъ, имѣютъ съ этими мастерами только одну общую черту: это желаніе рисовать природу, какою она является ихъ собственнымъ глазамъ—на основаніи современнаго научнаго знанія и съ тою же серьезностью, съ какою ее писали художники XIII и XIV столѣтія [1]). Упадокъ искусства начался только послѣ Рафаэля, когда художники, вмѣсто того, чтобы слѣдовать собственнымъ впечатлѣніямъ, стали подражать его манерѣ, копировать его краски, списывать съ его композицій. Величіе художника, говоритъ Рескинъ, заключается въ его самобытности. Интенсивное чувство факта—вотъ что составляетъ условіе всякаго настоящаго поэтическаго и оригинальнаго воспроизведенія жизни. Этимъ сильны прерафаэлиты. Они рисуютъ свои фигуры, вдохновляясь личными впечатлѣніями, но перенося на полотно все то, что новое созерцаніе міра, подъ вліяніемъ свѣжихъ умственныхъ потребностей, открыло въ немъ живого, индивидуальнаго, ранѣе не замѣченнаго. Старый, вѣчный міръ оживаетъ на ихъ полотнахъ въ новыхъ краскахъ, — и въ этомъ заключается ростъ искусства. Какъ бы не считаясь съ временемъ, они смотрятъ съ одинаковымъ чувствомъ мистическаго экстаза и вокругъ себя и въ глубь отдаленныхъ историческихъ эпохъ, повсюду, даже въ древнихъ, застывшихъ легендахъ открывая духовный смыслъ, отвѣчающій ихъ міровоззрѣнію и такимъ образомъ внутренно объединяя трагическій міровой процессъ. Явленія прошедшаго, ускользавшія отъ сознательной мысли людей того времени, въ новомъ изображеніи обнаруживаютъ тѣ индивидуальныя особенности, которыя связываютъ ихъ съ общими духовными принципами жизни и съ требованіями современной эпохи. Искусство, идущее путемъ свободнаго, своеобразнаго воспріятія фактовъ, чуждое схоластики и всякихъ

---

[1]) *Pre-Raphaaelitism* by the author of «Modern painters», London 1851. стр. 27, 59 и др.

шаблоновъ, обогащается новыми образами, которые служатъ выраженіемъ одновременно и высшихъ философскихъ, и истинно научныхъ потребностей даннаго историческаго момента.

Вотъ какимъ путемъ совершается возрожденіе искусства въ тѣ эпохи, когда оно уже исчерпало кругъ извѣстныхъ идей и не одухотворилось еще новыми идеями. Искусство имѣетъ дѣло съ явленіями, а не съ отвлеченными теоремами, и вотъ почему съ его ренессансомъ долженъ совпасть рядъ новыхъ открытій въ мірѣ фактовъ и явленій. Міровоззрѣніе, идущее на смѣну старымъ понятіямъ, оживляетъ умы, дѣлаетъ ихъ болѣе воспріимчивыми къ мельчайшимъ движеніямъ жизни, особенно въ психической области. Въ противоположность міровоззрѣнію, которое отбрасывало, какъ пустой, безсодержательный предразсудокъ, все то, что не можетъ быть поставлено въ механическую связь съ другими уже извѣстными явленіями, идеализмъ, выйдя изъ своего философскаго уединенія и войдя въ творческую работу художниковъ, сольетъ въ одно живое цѣлое міръ отвлеченныхъ истинъ и міръ конкретныхъ фактовъ. То, что въ прежнихъ произведеніяхъ разсматривалось въ готовыхъ схемахъ и разрѣшалось при помощи упрощенныхъ формулъ натурализма или при помощи внѣшнихъ соціальныхъ рецептовъ, въ новыхъ произведеніяхъ должно получить углубленную психологическую разработку внѣ какихъ-бы то ни было наивныхъ примиряющихъ идеаловъ. Любовь и другія человѣческія страсти — живой нервъ всякой беллетристической драмы — выступятъ съ особеннымъ трагизмомъ, доведеннымъ до конца *сознательнымъ* убѣжденіемъ художника. Соціальная картина вскроется по иному, обнаруживъ непримиримый разладъ человѣческаго духа съ удушливыми формами буржуазнаго строя. Тяжелые пласты чисто бытового матеріала, который теперь разрабатывается съ какимъ-то особеннымъ чувствомъ патріотическаго самодовольства, отпадутъ, какъ нѣчто мертвое для искусства. Идея красоты перенесется изъ міра внѣшнихъ случайныхъ формъ въ нетлѣнный міръ идеальныхъ законовъ и вѣчныхъ умственныхъ и нравственныхъ запросовъ...

Возвращаясь къ темѣ нашихъ замѣтокъ, мы должны сказать, что современная русская литература представляетъ, несмотря на многочисленность беллетристическихъ талантовъ, всѣ признаки эстетическаго декаданса. То безсознательно возвышенное, что дѣлаетъ вѣчными произведенія Достоевскаго, Толстого, Турге-

нева, не завладѣло душами ихъ второстепенныхъ по таланту продолжателей болѣе старыхъ и болѣе молодыхъ поколѣній. Въ техникѣ, во внѣшнихъ беллетристическихъ сюжетахъ они остались на прежнемъ пути, подъ гипнозомъ обаятельныхъ авторитетовъ. Но при этомъ они либо свели къ пустымъ схемамъ весь свой художественный взглядъ на жизнь, либо—при непосредномъ ощущеніи индивидуальныхъ явленій — совсѣмъ потеряли изъ виду руководящія идеи творческаго процесса. Даже тѣ изъ молодыхъ писателей, которые, при интеллигентности своего таланта, нащупываютъ болѣе новые и вѣрные пути для своего дальнѣйшаго развитія, еще совсѣмъ не овладѣли богатымъ содержаніемъ философскаго идеализма, съ его эстетическими и практическими выводами, и потому ихъ попытки создать образцы новой красоты не всегда отличаются серьезностью и психологической глубиной. Но ихъ литературная дорога еще впереди, а начинающееся повсюду броженіе глубокихъ освободительныхъ идей должно вызвать оживленіе творческихъ силъ во всѣхъ областяхъ современнаго искусства, укрѣпить существующіе таланты и возбудить къ работѣ новыя умственныя силы, новые таланты.

1896. Февраль.

Декадентство и символизмъ.

I.

Между разсказами г. Сологуба, вышедшими отдѣльною книгою, выдѣляется очеркъ подъ названіемъ «Тѣни». Авторъ рисуетъ намъ мальчика, который увлекся опасною для его болѣзненнаго воображенія забавою: создавать—сначала по готовымъ рисункамъ, а потомъ по собственному творческому инстинкту — различныя тѣни на стѣнѣ. Однажды онъ случайно воспроизвелъ нѣсколько тѣней, сложивъ извѣстнымъ образомъ пальцы и поставивъ передъ стѣною горящую лампу. Маленькій мальчикъ, съ большими глазами на блѣдномъ лицѣ, вдругъ почувствовалъ себя настоящимъ чародѣемъ. Стоитъ ему протянуть вверхъ правую руку—и на стѣнѣ потянется длинная, смутная тѣнь ангела, улетающаго въ небо, съ широкими крыльями, съ головою, грустно склоненною на высокую грудь. Вотъ унылый пѣшеходъ, бредущій по большой дорогѣ въ осеннюю слякоть, съ клюкой въ дрожащихъ рукахъ, съ котомкой на спинѣ. Вотъ лѣсъ, тоскующій въ зимнемъ затишьѣ. Вотъ плачутъ нищія старухи, дряхлыя, безпріютныя, на тоскливомъ осеннемъ вѣтрѣ, среди шаткихъ крестовъ и черныхъ могилъ на тѣсномъ кладбищѣ. Тѣни вездѣ—рѣзкія тѣни отъ огней, смутныя отъ разсѣяннаго дневного свѣта, знакомыя и таинственныя, причудливыя, легкія, загадочныя...

Мальчикъ доходитъ до болѣзненныхъ галлюцинацій. Отъ него уносится жизнь и самъ онъ становится блѣдною тѣнью, съ глазами, которые полны «стремительнаго безумія». На послѣднихъ страницахъ авторъ вовлекаетъ въ эту зловѣщую игру и мать Во-

лоди, молодую женщину съ прекраснымъ и блѣднымъ лицомъ. Незамѣтно для себя, она поддается загадочному настроенію сына, и, запуганное существо, посреди тяжелыхъ условій безвѣстной жизни, она тоже вдругъ открываетъ для себя боязливую радость въ созиданіи тѣней на стѣнѣ. Видѣнія стали дразнить, увлекать и страннымъ образомъ восхищать ея душу, привыкшую къ тоскѣ. Съ смутнымъ страхомъ она отдалась странной забавѣ. Куда-бы она ни пошла, повсюду она видитъ тѣни—не людей, не событія жизни, не то, что кипитъ и шумитъ на поверхности, а только легкую, таинственную и своею таинственностью завлекательную игру разнообразныхъ тѣней. Она поняла своего мальчика. «Вечеръ. Въ Володиной комнатѣ на полу горитъ лампа. За нею у стѣны на полу сидятъ мама и Володя. Они смотрятъ на стѣны и дѣлаютъ руками странныя движенія. По стѣнѣ бѣгутъ и зыблются тѣни. Володя и мама понимаютъ ихъ. Они улыбаются грустно и говорятъ другъ другу что-то томительное и невозможное. Лица ихъ мирны и грезы ихъ ясны, ихъ радость безнадежно печальна и дико радостна ихъ печаль. Въ глазахъ ихъ свѣтится безуміе, блаженное безуміе. Надъ ними спускается ночь».

Таковъ этотъ талантливый разсказъ, выше котораго творчество г. Сологуба не поднималось. Если отъ «Тѣней» перейти къ другимъ его разсказамъ, то мы прежде всего наталкиваемся на огромное множество выраженій, обличающихъ грубость литературнаго вкуса. Въ очеркѣ подъ названіемъ «Червякъ», крайне примитивномъ по своему содержанію, мы находимъ по истинѣ рѣдкіе перлы краснорѣчія. Ругательныя слова, напоминающія жаргонъ захолустныхъ постоялыхъ дворовъ, сыплются съ неудержимою силою. «Холера», «шкура барабанная!» кричитъ въ невѣроятномъ изступленіи одно изъ дѣйствующихъ лицъ разсказа, встрѣтившись съ учительницей гимназіи. Не желая связываться съ *дрянью,* Владиміръ Ивановичъ плюетъ, энергично ругается и идетъ домой, радостно чувствуя, что «аппетитъ его *взыгралъ* и удвоился». Шкура барабанная — чудесное выраженіе въ разсказѣ, претендующемъ на психологическую глубину. Но не желая угомонить своего героя, г. Сологубъ даетъ ему еще нѣсколько крѣпкихъ словъ, какъ-бы для того, чтобы показать свою находчивость въ придумываніи странныхъ выраженій: Придя домой, Владиміръ Ивановичъ продолжаетъ угрожать учительницѣ гимназіи. «Я ей, *курицыной дочкѣ!*» кричитъ онъ. «Будетъ помнить до новыхъ вѣниковъ, ясенъ кол-

пакъ!»̛ «Холера», «шкура барабанная», «ясень колпакъ», «курицына дочка» — какой словарь, какія красоты! «Ясень колпакъ!» восклицаетъ Владиміръ Ивановичъ на четырнадцатой страницѣ. «Ясень колпакъ!» кричитъ онъ на девятнадцатой страницѣ. «Цыцъ, ясень колпакъ!» восклицаетъ онъ на двадцать первой страницѣ, возбуждая въ читателѣ ужасъ передъ этимъ мутнымъ потокомъ базарнаго сквернословія, «взыгравшаго» съ необычайною силою. Въ другомъ мѣстѣ Владиміръ Ивановичъ заливается «грохочущимъ хохотомъ», неистово восклицая: «Сосетъ, ясень колпакъ! Доѣхалъ-таки я тебя! Володька Рубоносовъ не дуракъ!» Привлеченныя «грохочущимъ хохотомъ», «дѣвочки прибѣжали въ столовую». Но грохочущій хохотъ продолжаетъ «разгульно разливаться», при всеобщемъ изумленіи. Желая напугать маленькую дѣвочку Ванду, Владиміръ Ивановичъ хмуритъ бѣлесоватыя брови и кричитъ, что ночью къ ней въ ротъ вползетъ червякъ. Когда же, спустя нѣкоторое время, дѣвочкѣ показалось, что червякъ уже вползъ, Владиміръ Ивановичъ продолжаетъ наводить на нее страхъ слѣдующими словами: «Ты чего зубы скалишь, Ванда? Дура! Червякъ только пока притихъ, отогрѣвается, а вотъ, дай сроку, начнетъ сосать, взвоешь *истошнымъ* голосомъ». Таковы реалистическіе пріемы г. Сологуба въ этомъ довольно посредственномъ разсказѣ. Но иногда, позабывъ о «барабанной шкурѣ», «холерѣ» и «курицыной дочкѣ», авторъ переходитъ на тонъ болѣе нѣжнаго повѣствованія, чтобы загладить впечатлѣніе грубой, безсмысленной трескотни крѣпкихъ словъ и фразъ. «У Ванды, пишетъ онъ, сердце замирало тихонько отъ *темнаго* и *тайнаго* предчувствія». «Вандѣ было тоскливо и *томно*», прибавляетъ онъ черезъ одну строку. «*Томная* усталость наливала ея ноги болѣзненною тяжестью», замѣчаетъ онъ дальше, черезъ двѣ строки. «*Томительная* тоска безсонницы *душными объятіями* обхватила Ванду», прибавляетъ онъ подъ конецъ страницы. А за этими темными, томными и таинственными выраженіями слѣдуетъ еще болѣе загадочное описаніе душевнаго состоянія Ванды. Ванду *что-то* испугало, *какой-то* смутный сонъ, *какія-то* неопредѣленныя ощущенія. Напряженно всматриваясь въ мракъ спальни, Ванда думаетъ отрывочными и неясными мыслями о *чемъ-то* непонятномъ. *Что-то* постороннее ползетъ по ея языку...

Ту-же смѣсь вульгарности съ наивною риторикою—мы имѣемъ въ третьемъ разсказѣ г. Сологуба, «Къ звѣздамъ». Желая обрисовать болѣзненнаго мальчика, склоннаго къ грезамъ, мальчика, ко-

который не выноситъ громкаго смѣха и крика, г. Сологубъ, между прочимъ, пишетъ: «Вдругъ визгливые звуки гармоники долетѣли откуда-то издали и пробудили Сережу изъ его самозабвенія. Сережа удивился чему-то и потомъ досадно стало ему на разбудившую его гармонику, *гнусные* звуки которой прыгали и *кобянились* надъ мальчикомъ. Эти звуки нахальные, скрипучіе, неотвязчивые, напоминали ему все, что бываетъ днемъ». Нахальные, скрипучіе, неотвязчивые, гнусные звуки *кобянились* надъ мальчикомъ! Такими эпитетами можно наполнить десятки страницъ, не сдѣлавъ ничего для литературы, потому что между художественной рѣчью и словеснымъ пьянымъ угаромъ на неврастенической подкладкѣ такая же огромная разница, какъ между красотою и физизическимъ уродствомъ. Но смутно догадываясь о крайнемъ несовершенствѣ своихъ натуралистическихъ описаній, г. Сологубъ и здѣсь прибѣгаетъ, на ряду съ выраженіями, ничѣмъ не отличающимися отъ «курицыной дочки» и «шкуры барабанной», къ разнымъ риторическимъ фразамъ, производящимъ, однако, впечатлѣніе литературнаго безсилія. Въ разсказѣ, который долженъ изобразить идеальный полетъ мальчика къ звѣздамъ, у него почти на каждой страницѣ что-нибудь «мерцаетъ». Холодные глаза Сережи «мерцали» на его блѣдномъ лицѣ, читаемъ мы въ одномъ мѣстѣ. Сережа съ удовольствіемъ поглядѣлъ-бы, такъ-ли сегодня «мерцаютъ» звѣзды, какъ вчера «мерцали», пишетъ онъ на слѣдующей страницѣ. Однажды Сережа отодвинулъ штору, сталъ на колѣни передъ окномъ, положилъ подбородокъ на подоконникъ и принялся глядѣть на ясныя звѣзды «мерцающими» черными глазами. Безконечное мерцаніе звѣздъ и глазъ на протяженіи многихъ страницъ утомляетъ своимъ однообразіемъ.

II.

Теперь, отбросивъ частные примѣры, скажемъ нѣсколько словъ о декадентствѣ и символизмѣ, объ этомъ новомъ броженіи въ современномъ искусствѣ. Даже при самомъ враждебномъ отношеніи къ дѣятелямъ новѣйшей литературы, нельзя не видѣть, что они выдвинуты на сцену силою историческихъ обстоятельствъ. Откликаясь на все живое, искусство не могло относиться равнодушно къ борьбѣ матеріализма съ идеализмомъ. Декадентство явилось реакціею искусства противъ матеріализма. Люди, откровенно называющіе себя

декадентами, бросились искать новыхъ формулъ, небывалыхъ словесныхъ сочетаній для передачи своихъ еще неясныхъ настроеній. Съ радостью они кинулись на свѣтъ, блеснувшій въ отдаленіи. Но въ очень короткій промежутокъ времени между первыми перестрѣлками воинствующихъ журнальныхъ партій и самыми крохотными завоеваніями научно-философскаго идеализма, въ живой области искусства сдѣлана масса досадныхъ ошибокъ. Будучи протестомъ искусства противъ формулъ матеріализма и позитивизма, декадентство само по себѣ, какъ явленіе, знаменуетъ только переломъ въ міровоззрѣніи общества, еще не давшій, по крайней мѣрѣ, на русской почвѣ, ни одного человѣка съ особенно яркимъ литературнымъ талантомъ. За этимъ переломомъ должна послѣдовать эпоха, когда протестантскія силы соберутся для серьезной переработки старыхъ философскихъ и эстетическихъ понятій, потому что безъ точнаго и яснаго разумѣнія міра нельзя сдѣлать ни одного новаго шага впередъ, потому что, при запутанности идей и понятій, не могутъ прорваться творческія силы человѣка, *единая* правда человѣческой скорби о красотѣ, неразлучной съ божествомъ.

Въ объясненіе этихъ бѣглыхъ замѣчаній я позволю себѣ привести цѣликомъ недавно полученное мною письмо отъ молодого писателя, Л. Денисова. Разсуждая о декадентствѣ и символизмѣ, авторъ приходитъ къ нѣкоторымъ заключеніямъ, которымъ я сочувствую отъ души. Принадлежа къ новѣйшему литературному движенію, г. Денисовъ кладетъ границу между декадентствомъ и символизмомъ, возражая противъ перваго и отдавая свои симпатіи второму. Вотъ что пишетъ г. Денисовъ:

Милостивый Государь!

«Беру на себя смѣлость обратиться къ Вамъ съ этимъ «краткимъ письмомъ. Мнѣ показалось и кажется, что именно «Вы, изъ всѣхъ современныхъ дѣятелей литературы, наиболѣе склонны сочувственно отнестись къ моимъ словамъ въ «защиту и объясненіе нѣкоторыхъ непонятыхъ движеній въ «искусствѣ. Послѣднее время говорятъ о символизмѣ, о «новыхъ теченіяхъ», о «новыхъ формахъ», говорятъ непріязненно, съ насмѣшкой или съ возмущеніемъ, почти всегда «смѣшивая понятіе символизма съ декадентствомъ и доказывая несостоятельность перваго приведеніемъ цитатъ изъ сборника даже не одного изъ талантливыхъ французскихъ поэтовъ этого «декадентскаго» типа, а большею частью изъ

«произведеній какого-нибудь плохого, неумнаго или слишкомъ «молодого поэта «изъ новыхъ», какихъ во всѣ времена, при «вырожденіи серьезныхъ стремленій человѣческаго духа въ «острую и пошловатую моду, бываетъ много. И никогда, ни«гдѣ—кромѣ Вашего журнала—я не встрѣчалъ ни одного со«чувственнаго намека въ сторону такого серьезнаго явленія, «какъ символизмъ въ искусствѣ, прямыхъ и простыхъ словъ, «такъ или иначе объясняющихъ его и дающихъ ему право «на жизнь. Конечно, здѣсь, въ коротенькомъ письмѣ, я не «берусь разсмотрѣть это явленіе со всѣхъ сторонъ. Мнѣ при«шлось бы коснуться длиннаго пути исторіи, высокой степени «развитія культуры и науки, которая, вмѣсто того, чтобы при«вести человѣчество къ послѣднимъ предѣламъ матеріализма, «привела къ ненасытной жаждѣ религіи. Обо всемъ этомъ го«ворить я не имѣю ни мѣста, ни возможности. Я просто скажу «нѣсколько словъ о современномъ пониманіи—или непонима«ніи—символизма.

«Символизмъ, прежде всего, діаметрально противоположенъ «декадентству. Быть можетъ, даже не слѣдовало бы упоми«нать о декадентствѣ рядомъ съ символизмомъ. Но, повторяю, «эти два понятія такъ печально смѣшались въ умахъ людей «даже наиболѣе почтенныхъ, что невольно хочется раздѣлить «ихъ навсегда. Декадентство, какъ оно явилось во Франціи «(у насъ его не было, были плохія подражанія, незаслужи«вающія вниманія) — лишь неумѣлый, ранній, болѣзненный «протестъ противъ слишкомъ упорнаго матеріалистическаго и «натуралистическаго настроенія въ искусствѣ. Измученная и «слабая душа, уже обреченная на смерть, доходитъ до край«ности, лишь бы побѣдить ненужную и грубую силу мате«ріализма. Декаденты бѣгутъ въ «чистое» искусство (безъ сим«волизма), въ звуки, въ индивидуализмъ, который тоже отри«цаетъ символизмъ. Декадентство родилось, стремилось къ «смерти и умерло, больное и слабое. Декадентство боялось «разума, чистоты пониманія. Символизмъ весь въ свѣтѣ ра«зума, въ его широкомъ и ясномъ спокойствіи. Символизмъ «не рождался и потому не можетъ умереть. Онъ былъ всегда. «Онъ былъ и въ раннемъ искусствѣ, въ душѣ художника— «только слишкомъ глубоко, тамъ, куда еще не хватали лучи «сознанія. Но душа человѣка выросла. Сознаніе стало ярче,

«лучи его длиннѣе, и вотъ мы увидѣли горизонты, которые «были всегда, но которыхъ глаза наши, сквозь тьму и сонъ, «не умѣли различать. Природа, жизнь, весь міръ кажется «намъ инымъ, говоритъ съ нами другими словами, потому «что всѣ явленія стали для насъ прозрачными, *только сим-«волами*, за которыми мы теперь видимъ еще что-то важное, «таинственное, единственно существующее.

«Говорятъ, что нужны «новыя формы» въ искусствѣ. Да, «вѣроятно, нужны, потому что всегда бываютъ нужны новые «мѣхи для новаго вина, новыя выраженія для новыхъ чувствъ. «И люди, идущіе по этому пути, люди, души которыхъ ростутъ, «становятся шире и свѣтлѣе, должны найти для новаго новыя «слова. Пусть они ищутъ, пусть пробуютъ,—ихъ голоса, даже «слабые, ближе и нужнѣе намъ, чѣмъ самые сильные и пре-«красные въ прошломъ, потому что *то* мы знаемъ, *то* уже пе-«режито и сказано, а тутъ въ насъ самихъ навстрѣчу про-«сыпается еще неясная тревога небывалыхъ чувствъ, которыя «мы хотимъ и не умѣемъ выразить, и ждемъ и всегда ищемъ «въ словахъ и творчествѣ другихъ людей.

«Вотъ что мнѣ хотѣлось, Милостивый Государь, сказать по «поводу декадентства и символизма, о которыхъ Вы сами пи-«сали нѣсколько разъ въ «Сѣверномъ Вѣстникѣ», и, какъ мнѣ «кажется теперь, въ болѣе или менѣе сочувственномъ направ-«леніи. Если между нашими мыслями есть нѣкоторое согласіе, «очень радъ: это доказало бы мнѣ, что люди могутъ разными «путями приходить къ близкимъ по духу заключеніямъ и вы-«водамъ. Предоставляю Вамъ сдѣлать изъ моего письма то «или другое употребленіе для печати, если только оно можетъ «дать Вамъ поводъ для какихъ-нибудь разсужденій на эту «интересную тему.

Съ совершеннымъ почтеніемъ.

Л. Денисовъ».

Г. Денисовъ замѣчаетъ основательно, что декадентство діаметрально противоположно символизму, хотя въ современной европейской литературѣ оба явленія обозначались въ одинъ и тотъ-же историческій моментъ: первое—какъ протестъ противъ старыхъ философскихъ воззрѣній, второе—какъ переработка художественныхъ впечатлѣній въ новомъ свѣтѣ. Отвергая декадентство, моло-

дой писатель показываетъ критическое отношеніе къ событіямъ и фактамъ новѣйшей литературы. Въ самомъ дѣлѣ, декадентство быстро отцвѣло. Еще не создавъ новыхъ словесныхъ выраженій для тонкихъ чувственныхъ воспріятій, оно быстро расплывается въ символизмѣ, который не идетъ никакими исключительными путями, но ищетъ простой и ясной для всѣхъ правды. Если въ міровоззрѣніи людей произошелъ переворотъ въ извѣстную сторону, то отсюда понятно, что искусство должно показать живую силу этого переворота на дѣлѣ, т. е. въ изображеніи людей и природы, согласномъ съ новыми идеями и понятіями. Если міросозерцаніе человѣка изъ матеріалистическаго стало, послѣ долгой внѣшней и внутренней борьбы, міросозерцаніемъ идеалистическимъ, то отсюда слѣдуетъ, что къ природнымъ силамъ искусства прибавилась новая сознательная сила, согласная съ его безсознательными стремленіями. Искусство идеально съ тѣхъ поръ, какъ оно существуетъ. Но на пути своего историческаго развитія оно постоянно встрѣчалось съ многочисленными препятствіями, лежавшими въ сознательной сферѣ человѣка. Каждая мысль, какъ-бы случайна она ни была, либо мѣшаетъ, либо содѣйствуетъ проявленію творческаго духа. Истинно могучую антихудожественную тенденцію представлялъ матеріализмъ прошедшей литературной эпохи. Не побѣдивъ идеальныхъ инстинктовъ, безсознательно прокладывающихъ вѣрные пути для творчества, онъ не могъ однако не наложить свою печать даже на лучшія произведенія литературы. Великіе таланты, сознавая ничтожество полуобразованной публицистической декламаціи, отворачивались отъ господствующихъ вѣяній литературы, но люди съ дарованіемъ слабымъ и среднимъ, не имѣя крѣпкихъ опоръ въ собственномъ сознаніи, неизбѣжно поддавались имъ и шли на грубую ломку природныхъ силъ и симпатій. Но съ перемѣною сознательныхъ представленій и понятій искусство пріобрѣтаетъ новыя средства и силы. Идеализмъ расчищаетъ дорогу для творческой дѣятельности. Старыя безсознательныя влеченія должны получить теперь характеръ разумно понятаго закона. Теперь искусство можетъ стать символическимъ искусствомъ, въ истинномъ смыслѣ слова.

Что такое символизмъ? Символизмъ есть сочетаніе въ художественномъ изображеніи міра явленій съ міромъ божества. Въ этомъ опредѣленіи ясно выступаютъ два начала, необходимыя для символическаго творчества. Какъ и всякое искусство, символизмъ обращенъ къ простымъ и нагляднымъ событіямъ жизни, къ міру для

всѣхъ очевидныхъ фактовъ, къ явленіямъ природы и явленіямъ человѣческаго духа. Чѣмъ точнѣе и трезвѣе воспріятіе, чѣмъ меньше романтическаго дыма въ описаніи конкретныхъ фактовъ, чѣмъ яснѣе и холоднѣе созерцаніе, тѣмъ лучше для искусства. Обладаніе, какъ можно болѣе широкое, міромъ явленій должно быть положено въ основу всякаго философскаго или поэтическаго творчества. Итакъ, символическое искусство, какъ и всякое искусство, начинается съ простыхъ явленій. Но идя общимъ для всякаго творческаго процесса путемъ, символизмъ имѣетъ большія преимущества передъ прежними литературными школами и направленіями. Когда писатель, разбираясь въ пестромъ матеріалѣ своихъ наблюденій, руководится при этомъ какими-нибудь несложными понятіями, стоящими ниже философской мысли своей эпохи, онъ можетъ дать только крайне несовершенные выводы своего ума въ тѣхъ или другихъ художественныхъ образахъ. При тускломъ освѣщеніи онъ не видитъ дѣйствительныхъ свойствъ и признаковъ стоящихъ предъ его глазами фактовъ. Ихъ внутренней сущности, ихъ таинственнаго значенія онъ не сознаетъ. Механически сцѣпленные съ другими предметами и фактами на своей поверхности, они не кажутся ему *явленіями*, т. е. внѣшнимъ, законченнымъ, точно и ясно оформленнымъ выраженіемъ таинственныхъ основъ жизни. Самое понятіе *явленія*—прекраснѣйшее поэтическое достояніе новѣйшей философіи—имѣетъ логическій смыслъ только при міросозерцаніи идеалистическомъ, въ которомъ видимое и невидимое, конечное и безконечное, чувственно реальное и мистическое слиты въ неразрывномъ единствѣ, какъ неотъемлемые признаки двухъ соприкасающихся между собою міровъ. Ни на одну минуту символизмъ не выходитъ изъ законной области искусства. Въ освѣщеніи своихъ идей и понятій онъ видитъ явленія и изображаетъ только явленія. Эта основная черта символическаго искусства показываетъ намъ, какую роль должно играть мистическое настроеніе писателя при созиданіи тѣхъ или другихъ поэтическихъ картинъ и образовъ. Но искусство никогда не должно превращаться ни въ богословіе, ни въ отвлеченную философію. Каковы бы ни были тѣ средства, которыя помогаютъ намъ воспринять и понять міръ явленій, міръ этотъ, разъ усвоенный, выдвигается впередъ въ творческой работѣ художника, заслоняя все прочее. На сценѣ не остается ничего, кромѣ явленій, со скрытою подъ ними трагическою бездною, которую нельзя не почувствовать, когда художникъ даетъ намъ не грубо написанную картину безжизнен-

ныхъ фактовъ, а міръ борьбы и страданій въ отчетливыхъ формахъ. На поверхности должны быть явленія и только явленія. Тѣла, костюмы, живая человѣческая походка, выраженіе лицъ и глазъ, всѣмъ понятныя, но постоянно углубляющіяся ощущенія и мысли—вотъ настоящая сфера того искусства, которое идетъ сознательнымъ путемъ идеализма. Вотъ когда искусство является настоящимъ художественнымъ сочетаніемъ міра явленій съ міромъ божества, потому что такая творческая работа возможна только тогда, когда художникъ, въ самомъ дѣлѣ, живо ощущаетъ Бога, непосредственно соприкасается съ нимъ, непроизвольно соединяетъ свои впечатлѣнія съ внутреннимъ религіознымъ чувствомъ.

Культура и наука, вмѣсто того, чтобы привести человѣка къ послѣднимъ предѣламъ матеріализма, привела его къ ненасытной жаждѣ религіи, пишетъ г. Денисовъ. Эта жажда религіи, съ которою уже не враждуетъ наука, вылившаяся изъ критической философіи, создала то новое направленіе въ искусствѣ, которое называется символизмомъ. Молодые писатели *сознательно* хотятъ идти тѣмъ путемъ, какимъ искусство шло всегда въ лицѣ своихъ настоящихъ представителей. Побѣдивъ декадентство, съ его наивно банальными химерами и демоническимъ пустословіемъ, искусство идетъ къ новому совершенству и новой красотѣ, о которой въ Россіи грезили лучшіе художники. Возстановивъ свою связь съ религіознымъ сознаніемъ, поэтическое творчество станетъ когда-нибудь, какъ это было въ Элладѣ, лучшимъ дѣломъ для человѣка.

1896. Декабрь.

Стиль и творчество въ произведеніяхъ нѣкоторыхъ современныхъ писательницъ.

I.

При самомъ снисходительномъ отношеніи къ нѣкоторымъ писаніямъ нашихъ дней трудно найти какой-нибудь смыслъ въ цѣломъ рядѣ разсказовъ, романовъ и новеллъ, которыми переполняются ежемѣсячные журналы, издаваемые по старому шаблону. Затасканными фразами описываются глупѣйшія адюльтерныя исторіи. За произведеніями съ такимъ, «романтическимъ», содержаніемъ слѣдуютъ произведенія, сочиняемыя съ разными либеральными тенденціями. Остановлюсь, для примѣра, на произведеніяхъ двухъ сочинительницъ, г-жи Крестовской и г-жи Лухмановой. Разсказы г-жи Крестовской, подвизающейся много лѣтъ въ разныхъ столичныхъ журналахъ, представляютъ странную смѣсь наивности съ неудержимою словоохотливостью. Пишетъ она съ институтскою пылкостью, почти невѣроятною при нѣсколько произаическихъ нравахъ современной литературы и жизни. Сюжетъ обдуманъ поверхностно, о серьезной художественной обработкѣ не можетъ быть и рѣчи.

Приведу примѣры.

Вотъ разсказъ подъ названіемъ «Ревность». Жили между собою въ полной дружбѣ мужъ и жена. Онъ былъ порядочный человѣкъ, она была честная, но ревнивая женщина. Случилось такъ, что умеръ гдѣ-то въ провинціи его пріятель, оставивъ жену и дѣтей. Тогда разыгралась семейная драма. Узнавъ, что вдова пріѣдетъ на жительство въ Петербургъ, жена взволновалась, взроптала и стала психопатить съ истерической неудержимостью. При первомъ

подозрѣніи, она потребуетъ развода. Такъ оно и случилось. Вдова пріѣхала, привезла дѣтей, пріятель полетѣлъ къ ней навстрѣчу, а ревнивая жена стала вытворять невѣроятныя безразсудства. Она не ѣстъ и не спитъ. Наконецъ, дѣло дошло до развода, какъ это и предполагалось въ самомъ началѣ. Но пока что, она готова кокетничать со всѣми, кто будетъ за нею ухаживать. Однажды ночью, онъ, схвативъ подушку, трагически выбѣжалъ изъ ихъ семейнаго алькова, и она осталась одна. Какой ужасъ! Въ другой разъ она, надѣвъ нарочно легкіе башмачки, пошла въ сырую погоду на улицу, чтобы простудиться и тѣмъ насолить невѣрному мужу. Но она не простудилась, а только схватила насморкъ. А онъ все бѣгаетъ къ несчастной вдовѣ. Семейная драма въ полномъ разгарѣ. Но виноватыхъ людей совсѣмъ нѣтъ, потому что вдова стара и безобразна, а мужъ благороденъ. Онъ любитъ свою законную супругу. Послѣ многихъ комическихъ осложненій, все потянулось, однако, старымъ путемъ полнѣйшаго семейнаго благополучія. Таково содержаніе одного изъ типичныхъ для г-жи Крестовской разсказовъ. Легко понять, какія психологическія глубины открываетъ предъ нами почтенная писательница, и потому, не вдаваясь въ безплодный анализъ внутреннихъ достоинствъ этого литературнаго произведенія, я отмѣчу только внѣшнюю манеру г-жи Крестовской, стиль, которымъ написанъ этотъ и другіе ея разсказы, рѣдкое великолѣпіе фразъ и словъ, разсыпанныхъ съ женственною граціею. Неумѣнье избѣгать однозвучныхъ словъ и выраженій на тѣсномъ пространствѣ нѣсколькихъ строкъ составляетъ постоянную особенность ея литературнаго слога. Г-жа Крестовская пишетъ: «Въ сущности, я ждала *этого* уже почти годъ, съ того самаго дня, когда узнала, что у него *эта* ужасная болѣзнь. И все-таки, когда *это*, наконецъ, случилось, мнѣ показалось, что я никогда *этого* не думала и не ждала. Я думаю, что всегда такъ бываетъ: къ *этому* нельзя ни привыкнуть, ни приготовиться». Въ двухъ фразахъ мѣстоименіе «это» повторяется пять разъ. Но если вы перейдете къ слѣдующей и слѣдующимъ страницамъ, на васъ обильнымъ дождемъ хлынетъ это мѣстоименіе въ разныхъ падежахъ и числахъ. «*Это* случилось», пишетъ г-жа Крестовская на 29-й стр. «До *этого* ей было больнѣе всего касаться», прибавляетъ она черезъ нѣсколько строкъ. «*Эти* подробности казались ей неважными», пишетъ она тутъ-же, въ слѣдующей строкѣ. «Передъ *этимъ* фактомъ все остальное стушевывалось», разсказываетъ она въ самомъ близкомъ сосѣдствѣ. «*Это* всегда одинаково

случается», *«это* всѣ должны перенести», «всѣ безсильны передъ *этимъ»*,—сыплется на васъ, какъ мелкій горохъ, коротенькое указательное мѣстоименіе, изо всѣхъ фразъ, на каждой страницѣ ребячливо растянутаго разсказа.

На мѣсто опредѣленныхъ эпитетовъ г-жа Крестовская постоянно ставитъ мѣстоименіе «какой-то». Никакое описаніе не обходится безъ этого слова. Одна безконечно длинная фраза громоздится на другую, но художественное описаніе нисколько не двигается впередъ, ничего не выражаетъ и не объясняетъ. «Его горло сжимается *какою-то* непривычною судорогой», пишетъ г-жа Крестовская. «Онъ почувствовалъ въ себѣ *какое-то* безотчетное удовольствіе», разсказываетъ она въ другомъ мѣстѣ. «Есть такія лица, разсуждаетъ героиня пересказаннаго нами очерка, въ которыхъ всегда точно страданіе *какое-то* чувствуется». «Онъ молча ласкалъ ее, прислушиваясь съ *какимъ-то* смущенно виноватымъ чувствомъ къ ея лепету», «въ глазахъ ея сверкалъ порою сквозь темныя рѣсницы *какой-то* страстный, безпокойный огонекъ», «иногда на нее нападала *какая-то* странная тоска», «она смѣялась *какимъ-то* страннымъ, недобрымъ смѣхомъ», «въ глазахъ ея сверкали *какіе-то* затаенные огоньки», «сумрачно скрестивъ на груди руки, она молча смотрѣла въ окно *какимъ-то* застывшимъ, неподвижнымъ взглядомъ», — и такъ до безконечности, въ томъ-же однообразномъ тонѣ, «Какое-то» удовольствіе,—но не угодно-ли сказать, какое именно, потому что вся суть въ томъ, чтобы описать и дать почувствовать душевное настроеніе своихъ героевъ. «Какой-то» страстный огонекъ, — но спрашивается, какой огонекъ, съ какимъ оттѣнкомъ страсти? «Какая-то тоска!» За мѣстоименіемъ «какой-то» слѣдуютъ слова «что-то», «какъ-то» и «куда-то», въ безконечномъ множествѣ наивныхъ комбинацій, свойственныхъ «вдохновенному» письму г-жи Крестовской. «*Что-то* дрогнуло въ ея печальномъ лицѣ», «машинально повторивъ его слова, она о *чемъ-то* глубоко задумалась», «выраженіе надменной насмѣшки и скучающей апатіи придавало ему *что-то* непріятное и отталкивающее!» «Глаза Любочки вдругъ *какъ-то* странно сверкнули и загорѣлись»! «Когда Прасковья Кирилловна устремляла на него свой гордо допрашивающій орлиный взглядъ, онъ *какъ-то* весь ежился, конфузился и быстро опускалъ внизъ свои прекрасные глаза!» «Вся желтая, съ болѣзненнымъ, дикимъ выраженіемъ въ глазахъ, она по цѣлымъ часамъ просиживала на одномъ и томъ-

же мѣстѣ, подлѣ окна, тоскливо глядя *куда-то* вдаль и глаза ея то вдругъ *какъ-то* странно загорались, то снова потухали и меркли!» Г-жа Крестовская не избѣгаетъ даже самыхъ комическихъ созвучій. «Не *такъ так*тично, *какъ ка*залось», писала она однажды въ романѣ «Артистка», и переиздавая свои старые и новые разсказы, она не потрудилась очистить слогъ отъ подобныхъ неряшливыхъ словесныхъ сочетаній. Чтобы показать, до какой неопрятности г-жа Крестовская доходитъ иногда въ этомъ отношеніи, приведу двѣ ея фразы: «*Онъ* давно уже чувствовалъ, пишетъ она въ разсказѣ *Ревность*, что въ женѣ *его* лежитъ *какое-то* странное, безпричинное недоброжелательство къ этимъ лучшимъ друзьямъ *его* молодости, и особенно, къ самой Клавдіи Николаевнѣ, которую *она*, несмотря на отсутствіе *ея*, слегка даже ревновала къ *мужу*, въ первые годы *замужества*, находя, что *онъ* уже черезъ-чуръ высоко ставитъ *ее* и слишкомъ часто говоритъ о *ней*». Г-жа Крестовская не видитъ, что читатель на каждой страницѣ увязаетъ въ стилистическихъ болотахъ, не будучи въ силахъ что-нибудь понять и осмыслить въ ея произведеніяхъ. Вотъ другая фраза, которая, своею длиною напоминаетъ сорную улицу захолустнаго провинціальнаго города. «Словомъ, это была неспокойная, дикая дѣвочка, а въ ея темныхъ глазахъ, которыми она порою сумрачно и *какъ-то* загадочно глядѣла на *кого-нибудь* и чаще всего на самое Прасковью Кирилловну, свѣтилась совсѣмъ не дѣтская пытливость и тоска; когда-же она вдругъ привязывалась къ *кому-нибудь*, то и въ самой любви ея и ласкахъ было тоже *что-то* странное, болѣзненное и недѣтское; по большей части она привязывалась къ *какимъ-нибудь* животнымъ и *почему-то* въ особенности къ самымъ жалкимъ и уродливымъ, всѣми заброшеннымъ и забитымъ кошкамъ и собакамъ; она разыскивала ихъ *откуда-то* и начинала ходить за ними, не позволяя дотрогиваться до нихъ никому другому, со свойственною ей *какою-то* страстною, безпокойною нѣжностью; для *нихъ* она не доѣдала, утаивая *имъ* лучшіе куски, сама *ихъ* мыла, спала вмѣстѣ съ *ними* и возилась съ *ними* по цѣлымъ днямъ; а если *кто-нибудь* обижалъ ея любимцевъ, то она кидалась въ защиту ихъ съ такимъ остервенѣніемъ, такъ злобно блестя своими негодующими глазенками, что, казалось, готова была избить обидчика; и разъ она, дѣйствительно избила, искусала и исцарапала почти до безчувствія, въ *какомъ-то* безумномъ порывѣ, одного большого уже сравнительно съ нею одинадцатилѣтняго двороваго мальчишку, который камнемъ размозжилъ лапу ея любимой

собаченки». Оставляя отдѣльныя великолѣпныя частности этого неуклюжаго періода, дозволительно спросить, почему г-жа Крестовская пренебрегаетъ скромною точкою, которая создаетъ иногда пріятныя отдохновенія среди утомительнаго словеснаго хаоса? Исписать цѣлую страницу и не поставить при этомъ ни одной точки — какое варварство, въ особенности, если не умѣешь придавать своей рѣчи легкое, плавное теченіе. Сочинять безплодныя небылицы и при этомъ не обращать вниманія на то, что одни и тѣ же слова, производя несносное впечатлѣніе, ползутъ со всѣхъ сторонъ и собираются въ безформенныя груды, лишенныя литературнаго характера. Неряшливая, неметеная, необработанная до полнаго безобразія литературная рѣчь обличаетъ безпорядокъ въ настроеніяхъ, равнодушіе въ обращеніи съ тѣмъ, что есть въ насъ лучшаго, съ нашими идеями и понятіями, тяготѣющими къ точнымъ и опредѣленнымъ формамъ внѣшняго выраженія. Нельзя, желая занять мѣсто въ литературѣ, допускать въ своихъ писаніяхъ безграмотные обороты рѣчи, потому что задача литературы заключается, между прочимъ, въ томъ, чтобы быть школою высшей грамотности—въ широкомъ смыслѣ этого слова: грамотности языка и логической грамотности мысли. А между тѣмъ, г-жа Крестовская погрѣшаетъ иногда и въ этомъ отношеніи. «Она не вѣрила въ душѣ, *чтобы* они, дѣйствительно, *могли-бы* поѣхать туда», пишетъ г-жа Крестовская. «Да, повторила она какъ можно тверже, *чтобы* мужъ ни на одну минуту не *могъ бы* подумать, что она говоритъ это только такъ», читаемъ мы въ другомъ мѣстѣ. «*Еслибъ* онъ хоть на одну минуту *чувствовалъ бы* себя влюбленнымъ въ Клавдію Николаевну, *еслибъ* она даже просто, какъ женщина, хоть сколько-нибудь *нравилась бы* ему!» «Между *каждыми* супругами бываютъ мелкія размолвки». «Ему хотѣлось быть одному, чтобы никто *не мѣшалъ* ему думать, *сосредоточиваясь* на своихъ воспоминаніяхъ». Такихъ примѣровъ въ книжкахъ г-жи Крестовской можно найти сколько угодно.

Итакъ, не подлежитъ сомнѣнію, что стиль г-жи Крестовской не только плохъ, но временами, какъ мы только что видѣли, страдаетъ даже явными грамматическими оплошностями. А между тѣмъ, у г-жи Крестовской попадаются произведенія, задуманныя болѣе или менѣе талантливо. Моментами эта писательница умѣетъ подниматься до степени нѣкоторой художественной изобразительности. Внутреннимъ чутьемъ, побѣждающимъ туманы невинно-безтолковыхъ настроеній, она отгадываетъ интересные сердечные мотивы. Такъ, въ

разсказѣ «Сынъ», написанномъ съ обычной ребячливостью, г-жа Крестовская показываетъ умѣнье постигать довольно сложныя движенія души. Сюжетъ разсказа можетъ быть переданъ въ немногихъ словахъ. Отецъ ожидаетъ пріѣзда сына. Одна мысль о немъ наполняетъ его радостною тревогою. Наконецъ, сынъ пріѣхалъ. Здѣсь г-жа Крестовская нѣсколькими словами, въ счастливомъ для нея откровеніи безсознательной даровитости, возбуждаетъ въ читателѣ легкую тревогу. Отецъ не узнаетъ сына, хотя онъ уже возлѣ него,— невинная художественная черточка, которая мелькнула, пропала, но все-таки оставила въ душѣ странное впечатлѣніе. Затѣмъ, на слѣдующихъ страницахъ, предъ нами вдругъ вскрывается настоящая драма. Чѣмъ болѣе отецъ присматривается къ сыну, съ тою безграничною любовью и восхищеніемъ, которыми полна его душа, тѣмъ яснѣе онъ начинаетъ вспоминать другое лицо, когда-то очень близкое ему. Его начинаетъ тревожить отдаленное сходство сына съ кѣмъ-то. Манера говорить, походка, глаза, лобъ, веселый смѣхъ— все съ неотразимою силою возбуждаетъ въ немъ смутное чувство тоски, которая ростетъ съ каждымъ часомъ. Однажды, увидѣвъ сына въ бѣломъ кителѣ, со сдвинутою фуражкою, онъ вдругъ съ отчетливостью вспомнилъ стараго товарища Ратмаева, — до такой степени обѣ фигуры кажутся почти совершенно тождественными въ малѣйшихъ подробностяхъ. «Ноги его подкосились, а въ груди что-то словно оборвалось. Онъ хотѣлъ перекреститься инстинктивно, какъ открещиваются иногда отъ странныхъ видѣній, отъ предчувствій бѣды, но рука его дрожала и не слушалась». Пробѣгая рядъ воспоминаній съ отчаяніемъ, жаднымъ ко всему, что могло бы теперь, чрезъ нѣсколько десятковъ лѣтъ, озарить до глубины бездну внезапнаго разочарованія, онъ увидѣлъ предъ собою полную картину своей семейной жизни. Молодой, красивый, талантливый ученый, человѣкъ безъ нравственныхъ принциповъ, небрежно-жестокій въ своихъ романическихъ исторіяхъ, Ратмаевъ жилъ у него нѣсколько мѣсяцевъ, когда покойная жена его была еще очень молода. Малѣйшія подробности ихъ супружескихъ отношеній, лишенныхъ страсти, вспыхнули теперь въ памяти, какъ неотразимое доказательство его непроницательности. До пріѣзда Ратмаева у него съ женою не было дѣтей. Между Ратмаевымъ и его женою съ самаго начала знакомства установились странныя отношенія, тогда для него непонятныя, но теперь понятныя до отчаянія. Этотъ сынъ, котораго онъ любилъ послѣднею любовью,

не его. Некому мстить, некому отплатить за нанесенное оскорбленіе даже горячимъ словомъ возмущенія и обиды. Въ разсказѣ имѣется нѣсколько трогательныхъ сценъ, которыя читаются, несмотря на рыхлый стиль, съ удовольствіемъ. Старикъ готовился къ путешествію съ сыномъ, но случайно разгаданная правда окончательно съуживаетъ его жизненныя мечты, и онъ остается въ своемъ имѣніи одинъ. «Сергѣй Петровичъ уѣхалъ. Долго стоялъ, проводивъ его, на крыльцѣ, съ непокрытой головой, Петръ Ивановичъ, смотря на черную, все умалявшуюся точку тарантаса. Прощай, прощай! — говорилъ онъ про себя. Прощай! И слезы, тяжелыя, безмолвныя, катились по лицу его. Жадно прислушивался онъ, какъ звенятъ вдали колокольчики. Но когда и они замолкли, и точка, нырнувъ послѣдній разъ за пригорокъ, скрылась навсегда, Петръ Ивановичъ рванулся впередъ, простирая руки, сдѣлалъ нѣсколько шаговъ и упалъ».

Таковъ разсказъ. Среди невинныхъ писаній г-жи Крестовской этотъ небольшой очеркъ съ откуда-то навѣяннымъ сюжетомъ производитъ пріятное впечатлѣніе. Нѣкоторые моменты внутреннихъ страданій старика описаны съ талантомъ, самая мысль показать человѣка въ подобномъ положеніи,—человѣка, который съ нѣмымъ, невыраженнымъ отчаяніемъ сойдетъ въ могилу, безъ малѣйшаго съ его стороны реванша, — такая мысль, если даже она воспринята извнѣ, дѣлаетъ все-таки честь художественной проницательности г-жи Крестовской.

II.

О г-жѣ Лухмановой скажу только нѣсколько словъ. Пересмотрѣвъ цѣлый томикъ ея беллетристическихъ произведеній («Короткіе романы»), я не нашелъ въ немъ ни одной живой страницы. Г-жа Лухманова преисполнена возвышенныхъ порывовъ, которые она изливаетъ на бумагу съ подозрительною бойкостью. Ее волнуютъ соціальные вопросы. Положеніе женщины въ семьѣ, вопросъ о томъ, каково отношеніе и взаимодѣйствіе между законною женою и кокоткою, возбуждаетъ ее къ самымъ бурнымъ откровенностямъ. Доведя до первобытной простоты пониманіе жизненныхъ явленій въ этой именно области, г-жа Лухманова постоянно толкуетъ о «мужчинахъ» и «женщинахъ», какъ будто авторъ-художникъ имѣетъ особенную надобность выражать и подчеркивать то, что должно быть ясно само собою. Измѣняя женѣ, «мужчина» оскверняетъ

семейный алтарь. Забывая о своихъ обязанностяхъ отца, «мужчина» развращаетъ собственную жену, своихъ дѣтей, сокрушаетъ «священныя основы семейственности». На эту тему г-жа Лухманова написала цѣлый разсказъ «Въ порывѣ страстей», блещущій особенными красотами. Мужчина въ сѣрой тужуркѣ, съ сѣрыми глазами и свѣтло-сѣрыми волосами, благополучно имѣя законную жену, увлекся другою, пикантною женщиною съ острымъ зрачкомъ. Эта пикантная женщина съ острымъ зрачкомъ живетъ на Сергіевской улицѣ. Мужчина въ сѣрой тужуркѣ долженъ употреблять невѣроятныя усилія, чтобы обмануть одну и угодить другой. Но пикантная женщина съ острымъ зрачкомъ колеблется и не уступаетъ мужчинѣ въ сѣрой тужуркѣ, такъ что онъ по цѣлымъ днямъ безплодно просиживаетъ у нея на Сергіевской улицѣ, оставляя жену на волю судебъ. «Двѣ онѣ» (стр. 123) поселились въ его душѣ на неравныхъ основаніяхъ! Но случилось однажды такъ, что мужчина въ сѣрой тужуркѣ пришелъ на Сергіевскую улицу, постучался въ знакомую дверь, и не былъ принятъ. Черезъ день—та-же исторія. На третій день все та-же исторія. Оказалось, что пикантная женщина съ острымъ зрачкомъ улетѣла за-границу. Тогда мужчина въ сѣрой тужуркѣ, не будучи въ силахъ дать генеральное сраженіе обстоятельствамъ, рѣшилъ вернуться къ своей законной женѣ.

Чтобы показать, какъ пишетъ г-жа Лухманова, какъ безумно велика ея поэтическая фантазія, мы сдѣлаемъ только одну маленькую выписку изъ другого ея разсказа «Сибирскій Риголетто». Вотъ что мы читаемъ на 167-й страницѣ: «Молодость, таинственный лепетъ лѣса, усталость фантазіи сдѣлали свое: *у синихъ очей выросли длинныя руки*, онѣ потянулись къ небу, раскинулись, какъ крылья, закрыли собой весь горизонтъ, и Исполатовъ заснулъ». Когда у синихъ очей, въ разсказахъ такой писательницы, какъ г-жа Лухманова, начинаютъ выростать длинныя руки, достигающія неба, рука рецензента можетъ остановиться и поставить точку.

1896. Декабрь.

Поэтъ любви.

Стихотворенія Апухтина появились недавно вторымъ изданіемъ. По продолжительности своей литературной дѣятельности, Апухтинъ писатель уже не молодой, но лучшія вещи его напечатаны, кажется, въ теченіе послѣдняго десятилѣтія. Содержаніемъ своихъ стихотвореній Апухтинъ стоитъ совершенно въ сторонѣ отъ той небольшой фаланги молодыхъ поэтовъ (Надсонъ, Минскій, Мережковскій и др.), которая выступила на литературную арену въ концѣ семидесятыхъ и началѣ восьмидесятыхъ годовъ. Это поэтъ любви,—не пылкой, сильной и мощной, но меланхолически скорбной, романтически разочарованной, аристократически сдержанной. Какъ поэтъ любви, Апухтинъ проще, искреннѣе и задушевнѣе многихъ другихъ поэтовъ современности, у которыхъ мысль сдавливаетъ и безъ того нѣсколько туманное, сбивчивое и неглубокое чувство. Въ прекрасныхъ строкахъ, посвященныхъ «будущему читателю», Апухтинъ такъ опредѣляетъ свое отношеніе къ прежнимъ поэтическимъ талантамъ:

Хоть стихъ нашъ устарѣлъ, но преклони свой слухъ
И знай, что ихъ ужъ нѣтъ, когда-то бодро пѣвшихъ:
Ихъ пѣсня замерла, и взоръ у нихъ потухъ,
И перья выпали изъ рукъ окоченѣвшихъ!
Но смерть не все взяла. Средь этихъ урнъ и плитъ
Неизгладимый слѣдъ минувшихъ дней таится:
Всѣ струны порвались, но звукъ еще дрожитъ,
И жертвенникъ погасъ, но дымъ еще струится.

«Но звукъ еще дрожитъ». Звукъ пушкинской лиры, звукъ лиры Лермонтова. Вся книжка Апухтина есть какъ бы отраженіе этого еще дрожащаго звука великой поэзіи минувшихъ дней.

Несомнѣнныя поэтическія достоинства Апухтина: легкій стихъ, звучная риѳма, хорошій, мягкій, трогательный напѣвъ. Такія вещи, какъ «Годъ въ монастырѣ», «Проселокъ», «Ночи безумныя, ночи безсонныя...», «Разбитая ваза» (подражаніе Сюлли-Прюдому), будутъ всегда читаться съ истиннымъ удовольствіемъ всѣми любителями красиваго ритма, мелодическаго чувства и неуловимо-тонкихъ формъ поэтическаго настроенія. Стихотвореніе «Проселокъ» захватываетъ тонкою живописью:

По Руси великой, безъ конца, безъ края,
Тянется дорожка узкая, кривая,
Чрезъ лѣса, да рѣки, по лугамъ, по нивамъ,
Все бѣжитъ куда-то шагомъ торопливымъ,
И чудесъ хоть мало встрѣтишь ты дорогой,
Но мнѣ милъ и близокъ видъ ея убогой...

Утромъ на зарѣ дорожка, окропленная росою, блещетъ подъ туманомъ. Тихій вѣтерокъ разноситъ изъ сонной поляны запахъ скошеннаго сѣна.

Все молчитъ, все дремлетъ—въ утреннемъ покоѣ,
Только ржи мелькаетъ море золотое,
И куда не взглянешь освѣженнымъ взоромъ,
Отовсюду вѣетъ ширью, да просторомъ.
. . . .
Жарко... День, краснѣя, всходитъ понемногу...
Скоро на большую выѣдемъ дорогу.
Тамъ стоятъ ракиты, по порядку, чинно,
Тянутся обозы вереницей длинной,
Изъ столицъ идетъ тамъ всякая новинка...
Тамъ ты и заглохнешь, русская тропинка!

За исключеніемъ двухъ-трехъ строчекъ, стихотвореніе проникнуто какою-то тихою, внутреннею красотою. «Впереди — заставы, сзади—пыль да версты»... Прихотливая, непокорная лента русской дорожки вьется отъ деревни до деревни, незамѣтно пропадая въ большихъ дорогахъ, ведущихъ въ города, въ столицы. Въ поэтическомъ образѣ тонкій намекъ иногда дороже отчетливо выраженной мысли. Намекъ, упавшій на впечатлительное воображеніе, вызываетъ менѣе опредѣленное, но болѣе сильное чувство интереса къ идеѣ художника. Воображеніе сосредоточивается на одномъ пунктѣ, какъ бы для разрѣшенія невѣдомой задачи, душевныя силы собираются вмѣстѣ, чтобы общимъ напряженіемъ дать успокоеніе встревоженному чувству. Опредѣленная, законченная мысль дѣйствуетъ одно-

сторонне, не захватываетъ *всего* человѣка. Именно своею опредѣленностью она вызываетъ контроль сознанія и сопротивленіе другихъ мыслей.

Возьмите другое извѣстное, можно сказать, прославленное стихотвореніе:

Ночи безумныя, ночи безсонныя,
Рѣчи несвязныя, взоры усталые...
Ночи послѣднимъ огнемъ озаренныя,
Осени мертвой цвѣты запоздалые...

Тутъ живетъ каждая строчка. Въ трехъ строфахъ разсѣянно-измученное чувство звучитъ однимъ трепещущимъ струннымъ аккордомъ. Ничего конкретнаго, ни одного отчетливаго образа. Все заволочено таинственнымъ покровомъ ночи. Взрывы страсти, точно послѣднія вспышки догорающаго костра. «Ночи *послѣднимъ* огнемъ озаренныя, осени мертвой цвѣты запоздалые!» Ни одного *выраженнаго* воспоминанія прошлаго, о которомъ говорится въ четырехъ чудныхъ, почти Пушкинскихъ стихахъ. Пусть видѣнія этого прошлаго ложь, обманъ—душа рвется къ нимъ памятью жадною... *Памятью жадною*—и ничего больше. Намекъ сильный, жгущій.— Ничего опредѣленнаго, и однако все прошлое встаетъ передъ глазами въ одномъ туманномъ, волнующемся и волнующемъ образѣ.

«Разбитая ваза»—подражаніе Сюлли Прюдому—написана такими же незаконченными штрихами: образы неуловимы, чувство не выговорено, мысль не очерчена полностью. *Едва замѣтная трещина* на вазѣ, *слѣдъ* удара отъ нѣжной, любимой руки въ сердцѣ... Трещина, слѣдъ—чудные поэтическіе намеки.

Въ этомъ же стилѣ написано Апухтинымъ не мало другихъ стихотвореній. На всѣхъ мы останавливаться не будемъ. Скажемъ только нѣсколько словъ о романической поэмѣ «Годъ въ монастырѣ». Надо отмѣтить сначала одну особенность. Любовь, которую изображаетъ постоянно Апухтинъ, любовь болѣе или менѣе изнѣженнаго человѣка, любовь артиста. Это не глубокое, пожирающее чувство, но чувство диллетантски аристократическое, меланхолически сладострастное, капризное, въ себѣ сосредоточенное. Проносятся смутныя очертанія безумныхъ, безсонныхъ ночей—непремѣнно безумныхъ, непремѣнно безсонныхъ. Нѣтъ бушующихъ, глубоко-человѣческихъ порывовъ: болѣзненная чувствительность, тончайшій ядъ сомнѣнія, мучительно ревнивое вниманіе къ мельчайшимъ ощущеніямъ и въ себѣ и въ другихъ—это и есть артистически дилле-

тантская любовь, съ цыганскими пѣснями у Яра, съ замороженнымъ шампанскимъ, съ загородными пикниками. Въ этой любви есть *искусство*, но нѣтъ захватывающей стихіи цѣльнаго, покоряющаго и покореннаго чувства.

Годъ въ монастырѣ.

О, наконецъ! Изъ вражескаго стана
Я убѣжалъ, израненный боецъ...
Изъ міра лжи, измѣны и обмана
Полуживой я спасся, наконецъ!
Въ моей душѣ ни злобы нѣтъ, ни мщенья,
На подвиги и жертвы я готовъ...
Обитель мира, смерти и забвенья,
Прими меня подъ твой смиренный кровъ!

Онъ ушелъ въ монастырь. Нѣтъ больше свѣтскихъ фразъ, затверженныхъ рѣчей, нѣтъ больше пошлыхъ, злобныхъ лицъ. Какая поразительная перемѣна. Свѣтскій человѣкъ въ рясѣ монаха ѣдетъ съ разсвѣтомъ рубить дрова въ сосновый боръ:

...И я рубилъ, рубилъ, одинъ въ глуши лѣсной...
Къ полудню возвратился я домой
Усталый, инеемъ покрытый.
О, никогда, мои друзья,
Такъ не былъ веселъ и доволенъ я
На вашихъ сходкахъ монотонныхъ
И на циническихъ пирахъ,
На вашихъ раутахъ игриво-похоронныхъ,
На вашихъ скучныхъ пикникахъ!

Его открыли. О немъ говорятъ повсюду. Всѣ смѣются до упаду... А женщина, которую онъ любилъ? Неужели ни долгою молитвой, ни постомъ нельзя вырвать изъ сердца роковыхъ воспоминаній. Увы! «Оно какъ прежде ими бьется»! «Смѣшно же лгать передъ самимъ собой»... Онъ поборолъ въ себѣ и ревность, и желанія. Онъ безропотно терпѣлъ, когда она спѣшила на свиданіе съ его врагомъ. Она была жестока: съ разсчитаннымъ стараніемъ она умѣла истомить всю его душу то молчаніемъ, то жесткимъ словомъ. Два года онъ терпѣлъ и мучился. И вотъ монастырь не даетъ ни утѣшенія, ни забвенія... Прошелъ годъ мученій, страданій, болѣзни. Вдругъ записка—всего пять строкъ, но сотни умныхъ книгъ не скажутъ больше. *Ей* вновь понадобилась его жизнь:

...Прощай, убогая, оплаканная келья,
Гдѣ годъ тому назадъ, съ надеждою такой
Справлялъ я праздникъ новоселья,
Гдѣ думалъ отдохнуть усталою душой!
Хотѣлось бы сказать еще мнѣ много, много
Того, что душу жгло сомнѣньемъ и тревогой!
Что въ этотъ вѣчнопамятный мнѣ годъ
Обдумалъ я въ тиши уединенья...
Но некогда писать, мнѣ дороги мгновенья:
Скорѣе въ путь! Она меня зоветъ!

Въ этихъ отрывкахъ изъ дневника, можно сказать, вся литературная физіономія автора. Любовь и именно любовь нервически-диллетантская обрисована въ ней смѣло, свѣжо, колоритно. Стихъ выразительный, то искрящійся, то пѣвучій. Куплетъ, начинающійся словами: «Она была твоя», проникнутъ меланхолически-мечтательной поэзіей. Описаніе монастырской жизни и нѣкоторыя фигуры монастырскихъ обитателей отличаются большою живостью. Такихъ цѣльныхъ и характерныхъ произведеній въ нашей молодой литературѣ не много.

При болѣе углубленномъ отношеніи къ жизни, Апухтинъ представилъ-бы изъ себя и болѣе значительное литературное явленіе. Неподдѣльная талантливость, искренность чувства, эстетическая красота не выкупаютъ пробѣловъ чисто-человѣческаго, философскаго вдохновенія. И Данте былъ поэтомъ любви. И Мюссэ пѣлъ любовь. И Пушкинъ, и Лермонтовъ изображали влеченія человѣческаго сердца. Талантъ, не увлекаемый мыслью, слабѣе, мельче таланта, въ которомъ темпераментъ и сила духовнаго порыва дѣйствуютъ нераздѣльно. Апухтинъ представляетъ полный контрастъ съ молодыми поэтами новѣйшей формаціи: у него много лиризма, много внутренняго огня, у нихъ—много возвышенныхъ стремленій, много благихъ намѣреній. Апухтинъ человѣкъ чувства, поэты послѣдняго десятилѣтія—люди, по преимуществу, разсудочные, нѣсколько аффектированные.

1891. Ноябрь.

Антонъ Чеховъ. *Человѣкъ въ футлярѣ.—Крыжовникъ.—О любви.—Іонычъ.—Случай изъ практики.—По дѣламъ службы.—Новая дача.*

Я перечелъ нѣсколько разсказовъ Чехова, напечатанныхъ имъ за послѣдніе мѣсяцы. Какое яркое развитіе таланта! Онъ сталъ глубокомысленнымъ и, при своей меланхолической простотѣ, духовно-содержательнымъ. Каждый разсказъ занимаетъ всего нѣсколько страницъ. Это наброски углемъ, гдѣ отчетливые контуры выступаютъ на дымно-сѣромъ полѣ. Какъ истинно-художественныя созданія, они требуютъ внимательнаго чтенія: останавливаешься на каждомъ штрихѣ, ощущая подъ нимъ глубокую, важную, некричащую правду. Описанія, сдѣланныя мимолетно, какъ бы невзначай, съ какой-то толстовской незатѣйливостью, органически сливаются съ повѣствованіемъ—кажется, будто они окутываютъ людей и ихъ дѣйствія, какъ воздухъ, иногда ясный, иногда мглистый, иногда несущійся морозною вьюгой. Такихъ описаній нѣтъ ни у одного изъ новѣйшихъ русскихъ беллетристовъ. Вотъ когда Чеховъ окончательно вышелъ изъ «кустарнаго» искусства и сдѣлался настоящимъ крупнымъ явленіемъ. Коротенькіе разсказы его прочитываются въ нѣсколько минутъ, но овладѣваютъ мыслью и воображеніемъ на цѣлые часы. По своему значенію они совершенно заслоняютъ всѣ объемистые, многословные и претенціозно-наблюдательные романы разныхъ маститыхъ беллетристовъ современности. Эти романы похожи на безконечно длинные скирды сухой мертвой соломы, а маленькія поэтическія произведенія Чехова горятъ живымъ огнемъ. Сопоставишь ихъ съ мертвой соломой маститой беллетристики, и отъ нея остается только сѣрый пепелъ — словно ее

подожгли спичкой. Отъ разсказовъ Чехова, съ самымъ простымъ содержаніемъ, безъ всякой беллетристической интриги, струится какое-то едва уловимое тонкое вѣяніе. Оно носится надъ разсказами, какъ душа ихъ—скорбная, чуткая, прозрѣвшая жизненную суету. Ничтожныя картинки повседневной жизни, отдѣльные моменты не сложныхъ душевныхъ движеній пріобрѣтаютъ многозначительность, потому что надъ ними простертъ легкій покровъ чистой вдохновенной мысли. Дочитываешь повѣствованіе съ грустнымъ серьезнымъ настроеніемъ—кажешься самъ себѣ умаленнымъ, но безобидно умаленнымъ среди сѣрой правды человѣческой жизни, бездонной и безкрайной. Какое развитіе таланта въ глубину, какое быстрое расширеніе внутренняго писательскаго кругозора.

«Человѣкъ въ футлярѣ», «Крыжовникъ» и «О любви» не только связаны между собою единствомъ внутренняго настроенія, но какъ бы вставлены въ одну рамку: разсказы ведутся отъ лица трехъ пріятелей, которые обмѣниваются въ дружеской бесѣдѣ своимъ житейскимъ опытомъ. Учитель гимназіи Буркинъ разсказываетъ свои воспоминанія о другомъ учителѣ, Бѣликовѣ. Это былъ странный человѣкъ, заглохшій въ одиночествѣ, съ забитою и какъ-бы напуганной душою. Онъ выходилъ на улицу не иначе, какъ въ калошахъ и съ зонтикомъ, вѣчно защищаясь отъ непогоды. Онъ радъ былъ бы спрятаться въ глухой футляръ не только отъ внѣшнихъ стихій, но и отъ самой жизни. Все неожиданное, мало-мальски нарушающее шаблонъ привычнаго сѣраго существованія, приводило его въ трепетъ: онъ съеживался, негодовалъ, недоумѣвалъ, предчувствуя какія-то бѣды. Въ жизни его однако совершилось маленькое драматическое событіе: онъ умудрился влюбиться въ бойкую интеллигентную хохлушку и почти уже рѣшился сдѣлать ей предложеніе, какъ вдругъ братъ ея грубо спустилъ его съ лѣстницы. Несчастный Бѣликовъ скатился внизъ прямо къ ногамъ возвращавшейся домой хохлушки. Онъ не вынесъ этого потрясенія и позора, слегъ въ постель и черезъ мѣсяцъ умеръ. «Хоронили его,—говоритъ Буркинъ,—мы всѣ, т. е. обѣ гимназіи и семинарія. Теперь, когда онъ лежалъ въ гробу, выраженіе у него было кроткое, пріятное, даже веселое, точно онъ былъ радъ, что, наконецъ, его положили въ футляръ, изъ котораго онъ уже никогда не выйдетъ. Да, онъ достигъ своего идеала. И какъ бы въ честь его, во время похоронъ, была пасмурная, дождливая погода, и всѣ мы были въ

калошахъ и съ зонтами». Таково содержаніе этого небольшого эскиза. Несмотря на то, что главныя черты его представляются нѣсколько надуманными и самый образъ человѣка въ футлярѣ сбивается на аллегорію, онъ производитъ глубокое впечатлѣніе. Можно сказать, что настроеніе автора — унылое, но вдумчивое — преобладаетъ здѣсь надъ художественною живописью. За нимъ все время слѣдишь и заражаешься имъ, потому что въ немъ есть глубокая лирическая правда. Всякая человѣческая душа испытываетъ по временамъ горечь одиночества, оторванности отъ людей, почти вынужденной замкнутости, и вотъ почему даже этотъ ничтожный Бѣликовъ, трусливо послушный министерскимъ циркулярамъ, кажется намъ почти живымъ человѣкомъ. Чеховъ съумѣлъ пролить на эту уродливую, жалкую фигурку провинціальнаго учителя мягкій гуманный свѣтъ. Въ жизни такихъ людей презираютъ и гадливо побаиваются—совершенно такъ же, какъ это представлено въ разсказѣ. Но вотъ художникъ съ тонкимъ чутьемъ подошелъ къ этому гаденькому человѣку и открылъ въ немъ, подъ мертвой корой формализма и раболѣпія передъ начальствомъ, несчастную боязливую душу. Въ свѣтѣ искусства неизбѣжно выступаетъ психологическая правда, смягчая жесткость и рѣзкость обычнаго житейскаго суда однихъ людей надъ другими. Писателю не приходится подчеркивать свою либеральную тенденцію, свое отвращеніе къ жизни, управляемой канцеляріями, ко всему этому чиновническому холопству, которое, подъ предлогомъ исполненія какихъ-то гражданскихъ обязанностей, проникаетъ въ жизнь, мѣшая ея вольному теченію. Свободолюбіе художника видно изъ каждой черты его разсказа. Не напрягаясь, не щеголяя нигдѣ никакими задорными словечками, онъ даетъ намъ понять свою душу чисто художественными средствами: читатель чувствуетъ себя подавленнымъ сырымъ туманомъ и дождливыми облаками, которые лѣниво ползутъ надъ дѣйствующими лицами, ему хочется разорвать ихъ, чтобы увидѣть ясное небо и солнце. И вмѣстѣ съ тѣмъ читатель ощущаетъ въ разсказѣ тоскливое вѣяніе, идущее отъ самого автора, который тоже томится сѣрыми буднями россійской жизни, тоже хочетъ солнечнаго тепла и свѣта. Такъ искусство, правдивое и глубокомысленное, неуловимыми словами создаетъ въ душѣ то, чего не достигло бы никакое разсудочное воздѣйствіе на умъ и волю.

«Крыжовникъ» отдѣльными своими штрихами еще болѣе сгущаетъ тоскливые туманы души. Рѣчь идетъ о человѣкѣ, который

долго мечталъ купить себѣ маленькую усадьбу—съ дорожками въ саду, цвѣтами, скворешней, карасями въ прудахъ и, главное, съ кустами крыжовника. И вотъ онъ, наконецъ, сталъ обладателемъ такой усадьбы и лѣниво засѣлъ въ ней тѣломъ и душой, выращивая крыжовникъ. Никакого другого содержанія, никакой фабулы нѣтъ въ этомъ очеркѣ, но глубокое отвращеніе автора къ праздной сытой животной жизни, хотя бы и на лонѣ природы, прорывается въ яркихъ тирадахъ разсказчика—можно сказать, даже въ ущербъ обычному художественно выдержанному повѣствованію Чехова. Въ отдѣльныхъ фразахъ, краткихъ и сильныхъ, слышится умный протестъ противъ всякаго съуживанія потребностей и запросовъ человѣческой души. «Принято говорить, что человѣку нужно только три аршина земли. Но вѣдь три аршина нужны трупу, а не человѣку... Человѣку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шаръ, вся природа, гдѣ на просторѣ онъ могъ бы проявить всѣ свойства и особенности своего свободнаго духа». Какая прелесть и смѣлость выраженій, какой взрывъ вдохновенной воли! Говорятъ, что человѣку нужно только три аршина земли. Когда эти слова говоритъ Толстой, онъ открываетъ человѣку, своимъ суровымъ отрицаніемъ всѣхъ земныхъ благъ, его высшее духовное призваніе: человѣку не нужна земля, потому что ему нужно только небо. Чеховъ говоритъ, что человѣку нуженъ весь земной шаръ, вся природа, весь просторъ видимаго свѣта, и эти слова тоже—другимъ путемъ—ведутъ человѣка отъ всякихъ тлѣнныхъ сокровищъ къ полному раскрытію духа. Какъ бы возражая Толстому, Чеховъ невольно вступаетъ въ область тѣхъ же высшихъ, надземныхъ настроеній. Одно осторожное прозаическое слово, рисующее перспективы возможнаго, совершенно разбило бы очарованіе его своеобразнаго протеста. Скажи онъ, что человѣку нужно *много* земли, приведенная тирада пріобрѣла бы обычный характеръ политико-экономическаго благомыслія. Но художникъ высоко поднялся надъ тривіальностями ординарнаго мышленія и однимъ взмахомъ кисти отразилъ фантастическій полетъ души, ту почти безумную неумѣренность ея требованій, которая таитъ въ себѣ высшую правду. Не мало и не много земли нужно человѣку,—ему нуженъ весь міръ, и даже весь міръ малъ ему, ибо, по существу своему, онъ только странникъ въ этомъ видимомъ мірѣ, странникъ, который ищетъ путей, ведущихъ въ иной высшій безбрежный міръ. Опять таки можно сказать, что афоризмы истиннаго худож-

ника, даже когда они высказаны по поводу надобностей практической жизни, заключают въ себѣ больше смысла, больше двигательныхъ импульсовъ, чѣмъ всякія разсудочныя размышленія.

И тутъ же, вслѣдъ за этой безподобной тирадой, новый взрывъ человѣчнаго протеста противъ той беззаботной внѣшней тишины, которая застилаетъ внутреннее страданіе людей, противъ той подленькой терпѣливости, которая заставляетъ говорить, что все должно переустроиться само собою, безъ скачковъ, постепенно. «Надо, чтобы за дверью каждаго довольнаго, счастливаго человѣка стоялъ кто нибудь съ молоточкомъ и постоянно напоминалъ бы стукомъ, что есть несчастные». Этотъ образъ человѣка, разсѣивающаго «молоточкомъ» суетныя иллюзіи, вноситъ въ публицистическій по содержанію монологъ тревожный свѣтъ обличительной мудрости. Первоначальная мысль переходитъ у художника въ настроеніе болѣе сложное, болѣе возвышенное. А душевное нетерпѣніе при видѣ медленно плетущагося прогресса разражается восклицаніями, которыя звучатъ, какъ призывъ въ подвигу. «Вы ссылаетесь на естественный порядокъ вещей, на законность явленій, но есть-ли порядокъ и законность въ томъ, что я, живой, мыслящій человѣкъ, стою надъ рвомъ и жду, когда онъ заростетъ самъ или затянетъ его иломъ въ то время, какъ, быть можетъ, я могъ бы перескочить черезъ него или построить черезъ него мостъ? И опять таки, во имя чего ждать? Ждать, когда нѣтъ силъ жить, а между тѣмъ жить нужно и хочется жить»! Перескочить черезъ ровъ—таково яркое образное выраженіе смѣлой освободительной мысли. Маленькій эскизъ чуть замѣтными чертами, простенькій набросокъ изъ безпросвѣтно сѣрой жизни,—а надъ нимъ витаетъ живая душа автора, скорбящая, непримиримая, негодующая.

Третій собесѣдникъ, Алехинъ, совершенно опустившійся помѣщикъ, а нѣкогда идейно настроенный человѣкъ, разсказываетъ исторію своей любви. Онъ любилъ и былъ любимъ, но, сохраняя условную корректность, онъ не хотѣлъ разстраивать чужую семейную жизнь. Онъ былъ благороденъ. Между нимъ и ею было, какъ бы, стекло: они постоянно встрѣчались, можно сказать, жили въ атмосферѣ общихъ интересовъ, и пока стекло было ясно, смотрѣли въ душу другъ другу. Но съ теченіемъ времени это стекло,—тонкая ограда дружеской неприкосновенности, ломающаяся при любви,—стало тускнѣть, затуманиваться отъ горячаго стѣсненнаго дыханія взаимно и безсознательно недовольныхъ людей. Пришелъ

моментъ, и они должны были разлучиться. Она навсегда покидала городъ, въ которомъ жилъ Алехинъ. «Когда она уже простилась съ мужемъ и дѣтьми и до третьяго звонка оставалось одно мгновеніе, я вбѣжалъ къ ней въ купэ, чтобы положить на полку одну изъ ея корзинокъ, которую она едва не забыла. И нужно было проститься... Когда тутъ въ купэ взгляды наши встрѣтились, душевныя силы оставили насъ обоихъ. Я обнялъ ее, она прижалась лицомъ къ моей груди, и слезы потекли изъ глазъ. Цѣлуя ея лицо, плечи, руки, мокрыя отъ слезъ — о, какъ мы были съ ней несчастны!—я признался ей въ своей любви и со жгучей болью въ сердцѣ я понялъ, какъ не нужно, мелко и обманчиво было все то, что намъ мѣшало любить. Я понялъ, что когда любишь, то въ своихъ разсужденіяхъ объ этой любви нужно исходить съ высшаго, болѣе важнаго, чѣмъ счастье или несчастье, грѣхъ или добродѣтель, въ ихъ ходячемъ смыслѣ, или не нужно разсуждать вовсе». Вотъ заключеніе этого крошечнаго романа, написаннаго съ очаровательной простотой. И стройная бѣлокурая женщина съ милыми ласковыми глазами, и романтическія отношенія сквозь тонкое стекло, и разныя трогательныя подробности, и самъ Алехинъ, молодой, чистый, сдержанный — на 8-ми страницахъ чудесная художественная ткань, какую вы напрасно стали бы искать у маститыхъ романистовъ бурно-пламеннаго или сангвинически-наблюдательнаго характера. При этомъ, можетъ быть, незамѣтно для талантливаго автора, въ крошечномъ романѣ воплотилась какая-то цѣломудренная правда. Алехинъ заднимъ числомъ бичуетъ собственное самоотреченіе, но есть великіе секреты искусства: оно непреднамѣренно достигаетъ полноты художественно-нравственнаго очарованія. Авторъ захватилъ въ своей маленькой исторіи одну изъ рѣдкостныхъ сторонъ жизни, которая обыкновенно идетъ другими путями, и въ томъ, какъ онъ ее представилъ, есть какая-то тихая, грустная, ничѣмъ незамѣнимая поэзія.

Вотъ и вся маленькая трилогія, которая начинается изображеніемъ «человѣка въ футлярѣ» и кончается изображеніемъ людей, разъединенныхъ стекломъ. Грусть стелется сумеречнымъ туманомъ надъ плоскими равнинами русской жизни. Сколько нужно искренняго таланта, живого воображенія, чтобы писать сѣрыми красками по сѣрому фону такъ, какъ пишетъ Чеховъ. Ни одной крикливой ноты, ни одного банальнаго штриха. Несмотря на нѣкоторую старомодность повѣствовательной структуры и отсутствіе привлекаю-

щихъ вниманіе новѣйшихъ красокъ, всѣ эти очерки въ гораздо большей степени принадлежатъ современной волнѣ идейныхъ настроеній, чѣмъ разныя тенденціозныя писанія съ намѣреніемъ пріобщиться къ этой волнѣ. Этотъ серьезный талантъ тихо и скромно откапываетъ какіе-то нетронутые уголки и двигается, подвигая впередъ и русскую литературу. Читая Чехова, чувствуешь себя на лонѣ настоящаго искусства.

Остальные разсказы Чехова разбросаны по разнымъ журналамъ и ничѣмъ между собою не связаны.

«Случай изъ практики»—вещь недодѣланная, мѣстами смутная, какъ сонъ и, тѣмъ не менѣе, преисполненная благодатныхъ для искусства настроеній. Въ разсказѣ не идетъ рѣчь ни о какомъ драматическомъ случаѣ, а дѣйствующія лица движутся какъ-то особенно тихо, словно тѣни. Богатая дѣвушка, владѣлица милліонныхъ загородныхъ фабрикъ, лежитъ больная, и окружающіе не понимаютъ, что съ нею. Глаза ея на некрасивомъ лицѣ, съ крупною нижнею челюстью, свѣтятся умною грустью. Вызванный изъ Москвы докторъ легко постигаетъ чисто психическую причину ея болѣзни, ея вѣчныхъ безсонницъ среди монотоннаго шума и грохота фабрики. Душа ея ноетъ и стонетъ подъ тяжестью этихъ противочеловѣческихъ богатствъ. Сердце ея коченѣетъ въ бездѣльномъ одиночествѣ. Ей нужно было бы порвать съ этой жизнью, бросить всѣ свои богатства—тогда она воскреснетъ. Этими словами докторъ уже вноситъ въ ея душу цѣлительный лучъ, который, быть можетъ, вызоветъ въ ней новое броженіе ея внутреннихъ силъ. Къ утру ей становится легче, и она выходитъ на крыльцо проводить доктора — уже обновленная. Было воскресенье, и «Лиза была по праздничному въ бѣломъ платьѣ съ цвѣткомъ въ волосахъ, блѣдная, томная. Она смотрѣла на него, какъ вчера, грустно и умно, улыбалась, говорила все съ такимъ выраженіемъ, какъ будто ему хотѣла сказать что-то особенно важное — только ему одному». А докторъ, удаляясь въ экипажѣ отъ этихъ тяжелыхъ каменныхъ громадъ, думалъ о томъ времени, когда жизнь станетъ для всѣхъ свободной и отрадной, «какъ это тихое воскресное утро». Можно сказать, что весь разсказъ, — съ его ночнымъ мракомъ, съ жутко свѣтящимися фабричными окнами и расплывающимися кошмарами богатой молодой дѣвушки,—проникнутъ скрытою мечтою о какомъ-то воскресномъ утрѣ, о какомъ-то новомъ возрожденіи или, вѣрнѣе сказать, о духовномъ перерожденіи людей. Художественная сторона раз-

сказа не отличается особенно выдающимися достоинствами, но его настроеніе таитъ въ себѣ элементы богатаго творческаго процесса. Воскресное утро—какой живой символъ, вылившійся изъ встревоженной души чуткаго современнаго человѣка.

«Іонычъ» —разсказъ, проникнутый тонкимъ внутреннимъ юморомъ. Фонъ и дѣйствующія на этомъ фонѣ лица—настоящая русская дѣйствительность. Эти люди—неудачные диллетанты искусства, воображающіе себя непризнанными талантами, разные добродушные домашніе комедіанты и комики, опускающійся, полнѣющій, жирѣющій докторъ — типично русскіе люди. И медленный, вялый темпъ ихъ жизни тоже характеренъ для Россіи. Іонычъ—это и есть жирѣющій докторъ, пережившій легкій неудачный романъ безъ всякаго ущерба и безъ всякаго значенія для души, а затѣмъ удачно практикующій и наживающій большое состояніе. «У него въ городѣ большая практика, некогда вздохнуть, и ужъ есть имѣніе и два дома въ городѣ и онъ облюбовываетъ себѣ еще третій, повыгоднѣе, и когда ему въ Обществѣ Взаимнаго Кредита говорятъ про какой-нибудь домъ, назначенный къ торгамъ, то онъ безъ церемоніи идетъ въ этотъ домъ и, проходя черезъ всѣ комнаты, не обращая вниманія на неодѣтыхъ женщинъ и дѣтей, которыя глядятъ на него съ изумленіемъ и страхомъ, тычетъ во всѣ двери палкою и говоритъ:—Это кабинетъ? Это спальня? А тутъ что?—и при этомъ тяжело дышитъ и вытираетъ со лба потъ». Эти строки совершенно безподобны по точности и тонкости юмористической живописи. Видишь этого человѣка, оплывшаго жиромъ до полной нечувствительности къ чужой интимной жизни, до полной потери нравственной деликатности. Настроеніе разсказа — удушливое, гнетущее, хотя авторъ на этотъ разъ не даетъ воли никакимъ лирическимъ изліяніямъ.

«По дѣламъ службы»—одна изъ самыхъ яркихъ вещей въ этомъ циклѣ разсказовъ Чехова. Старикъ сотскій, вѣчный безропотный странникъ изъ одного конца волости въ другой, глухая, заметенная снѣгомъ деревушка, напуганная самоубійствомъ страхового агента, хмураго неудачника-дворянина, неистовая вьюга, воющая въ трубахъ и на чердакахъ, прерывающая сообщеніе между деревнями, безсильная болтовня разныхъ интеллигентныхъ дѣятелей деревни — все это представлено въ изумительныхъ по силѣ художественныхъ образахъ. Описаніе ночного переѣзда по заметенной вьюгою дорогѣ достойно Толстого: неожиданные, смѣлые эпитеты,

цѣлый вихрь тонкихъ деталей, схваченныхъ художникомъ въ поэтическомъ полетѣ и, въ отличіе отъ Толстого, легкость и бѣглость стиля, безъ его подъемовъ и проваловъ. Чудесное описаніе, единственное въ своемъ родѣ въ молодой русской литературѣ. Разсказъ проникнутъ философіей русской дѣйствительности въ проявленіяхъ ея сѣраго, массоваго, безвѣстнаго труда, въ едва уловимыхъ законахъ ея долготерпѣливаго и многострадальнаго существованія. То, что поверхностнымъ интеллигентнымъ людямъ, пріѣзжающимъ въ деревню по дѣламъ службы, кажется отрывочнымъ и случайнымъ, осмыслено художникомъ, какъ нѣчто единое и цѣльное. На этой безпредѣльной равнинѣ, скованной морозомъ, занесенной снѣжными сугробами, все слито невидимыми внутренними причинами и томится общими настроеніями, общей тоской о ясномъ небѣ и солнцѣ. Несмотря на отдѣльные, разсудочно-аллегорическіе штрихи, «По дѣламъ службы» — одно изъ самыхъ замѣчательныхъ произведеній Чехова.

«Новая дача» по манерѣ повѣствованія—вещь строго художественная. Тема разсказа—соприкосновеніе двухъ міровъ, крестьянскаго и интеллигентнаго, соприкосновеніе, которое кончается полнымъ разладомъ. Дѣйствующія лица вырисованы съ необычайной твердостью, хотя разсказъ занимаетъ всего одинъ газетный фельетонъ и въ своемъ содержаніи лишенъ, такъ сказать, центральной оси. Безъ сентиментальнаго народолюбія, съ простою сердечностью, Чеховъ слѣдитъ за жизнью деревни, и вся художественная картина озаряется у него свѣтомъ глубокаго внутренняго сочувствія. Видно, что писатель хорошо знаетъ и понимаетъ народную душу и жизнь, улавливаетъ воздѣйствіе на нее разныхъ внѣшнихъ умственныхъ и соціальныхъ силъ и разбирается въ сложныхъ вопросахъ современнаго народнаго быта съ тонкой осторожностью и проницательностью. Кузнецъ Родіонъ Петровъ и его жена Степанида, безбородые съ рожденія отецъ и сынъ Лычковы, высокій сѣдой старикъ Козовъ съ длинной узкой бородой и палочкой крючкомъ, Володька—сынъ кузнеца Родіона и жена его Лукерья, молодая некрасивая баба съ глазами на выкатѣ — все это поразительно живыя лица. Нельзя тоньше, чище и увѣреннѣе рисовать людей съ различными индивидуальными физіономіями. Это цѣлый міръ характеровъ, привычекъ и идей. Вся деревня, прилегающая къ Новой дачѣ,—усадьбѣ инженера Кучерова, — ощущается въ ея треволненіяхъ и броженіяхъ. Читатель понимаетъ, что Новая дача, гдѣ по вечерамъ жгли бен-

лальскіе огни и ракеты, откуда господа выѣзжали кататься въ коляскѣ съ желтыми колесами или въ экипажѣ, запряженномъ бѣленькими пони, а то и на лодкѣ съ парусами и красными фонариками, — должна была возбуждать въ деревнѣ непріязненное недоумѣніе и оставить воспоминаніе какого-то сна или сказки. Добрые и либерально-мыслящіе господа хотѣли сойтись съ крестьянами, помочь имъ, но у нихъ не хватило для этого ни душевнаго чутья, ни терпѣнія. Сойтись съ народомъ оказывается не такимъ простымъ дѣломъ, и мудрый мужикъ, кузнецъ Родіонъ, объясняетъ женѣ Кучерова всю его трудность въ слѣдующихъ безподобныхъ словахъ: «Ты ничего.. потерпи годика два. И школу можно, и дороги можно, а только не сразу... Хочешь, скажемъ къ примѣру, посѣять на этомъ бугрѣ хлѣбъ, такъ сначала выкорчуй, выбери камни всѣ, да потомъ вспаши, ходи да ходи... И съ народомъ, значитъ, такъ... Ходи да ходи, пока не осилишь». Надо прежде всего внутренно сжиться съ народомъ, выкорчевать всѣ недоразумѣнія и нелѣпости, крѣпко засѣвшія въ народномъ умѣ и мѣшающія ему развиваться и довѣрчиво подходить къ людямъ иной культуры. Только тогда можно найти пути для сближенія столь различныхъ силъ. Несмотря на описанныя въ разсказѣ будничныя драмы деревенской жизни, ссоры и драки, онъ проникнутъ какой-то отрадной многодумной тишиной, которая придаетъ ему характеръ эпическаго повѣствованія. А среди этой тишины, словно издалека, доносится широкая, тоскливая народная пѣсня — звучитъ и замираетъ надъ безконечными равнинами.

Все глубже и шире развивается свѣжій талантъ Чехова.

1899. Февраль.

М. Горькій. Очерки и разсказы. СПБ. 1898.

Въ какіе нибудь три-четыре года М. Горькій пріобрѣлъ себѣ большую и вполнѣ заслуженную извѣстность. Его яркій литературный талантъ и новизна изображаемыхъ типовъ сразу захватили и увлекли читателей. Не распространяясь пока о талантѣ, въ которомъ есть своеобразная могучесть, но есть и неровности, нельзя не сказать прежде всего, что Горькому, въ самомъ дѣлѣ, удалось ввести въ литературу образъ вольнаго смѣлаго босяка и даже создать ему апоѳеозъ. Человѣкъ, выброшенный условіями жизни изъ общества, съ его перенумерованными клѣтками и устойчивыми соціальными перегородками, въ прежней либерально буржуазной беллетристикѣ представлялся какимъ то забитымъ пролетаріемъ, который, въ лучшемъ случаѣ, таилъ протестъ въ душѣ, домогаясь овладѣть, путемъ борьбы, своими соціальными правами. Типа человѣка голоднаго, нищаго, но гордаго своей независимостью, преисполненнаго какой-то міровой, всечеловѣческой поэзіи — такого типа не было до сихъ поръ въ литературѣ. Поэзія босяцкой вольности въ лицѣ Горькаго впервые нашла себѣ проникновеннаго пѣвца.

Въ самомъ дѣлѣ, босякъ въ произведеніяхъ Горькаго, несмотря на нѣкоторый налетъ новѣйшей сверхъ-человѣческой философіи, представляется живымъ человѣкомъ. Авторъ знаетъ этого человѣка до глубины, живетъ съ нимъ одною жизнью, вдохновенно бродитъ съ нимъ вмѣстѣ по широкимъ степямъ и морскимъ побережьямъ— повсюду, гдѣ есть земля, небо и воздухъ, не насыщенный міазмами классовыхъ интересовъ и неугасимой классовой борьбы. Самый стиль его разсказовъ какой-то босяцкій: грубоватый, неправильный, мѣстами безподобный въ своихъ живописныхъ лохмотьяхъ, прикрывающихъ новый протестъ и новую свободолюбивую мечту. Если

разбирать этотъ стиль по частямъ, приглядываясь къ отдѣльнымъ фразамъ и оборотамъ рѣчи, то невольно замѣчаешь отсутствіе дешевой писательской культурности — отрадное отсутствіе мертвой грамматической правильности и надоѣдливо-плавной литературщины, черезъ которую съ трудомъ пробивается живое настроеніе души. Это та смѣлая, вольная неправильность языка, подъ которой шевелятся ростки новыхъ литературныхъ формъ и новыхъ образовъ. Въ этомъ отношеніи Горькій имѣетъ преимущество и передъ нѣкоторыми маститыми беллетристами и даже передъ многими молодыми писателями, творчество которыхъ начинаетъ походить на бездушное литературное ремесленничество. Эта искренность и натуральность придаютъ искусству Горькаго живой русскій колоритъ, не мѣшая художнику отражать въ психологіи своихъ героевъ оттѣнки современныхъ общечеловѣческихъ настроеній и чисто современныхъ неудовольствій старыми жизненными шаблонами. Именно по стольку, по скольку вдохновенный бродяга и босякъ Горькаго представленъ на своей родной почвѣ — какимъ-то выходцемъ изъ общины и широкой рабочей громады—онъ является живымъ типомъ, яркимъ воплощеніемъ дѣйствительно существующаго жизненнаго процесса. Углубляя анализъ, художникъ могъ бы найти въ душѣ своего бродяги силы, требующія еще болѣе полнаго пониманія и болѣе широкаго изображенія въ литературѣ, потому что идея вольной бѣдности и босяцкаго экстаза открываетъ для талантливаго беллетриста неизбитые пути, ведущіе къ новымъ психологическимъ откровеніямъ. Для такого творчества именно Россія, съ ея внутренними броженіями, необезцвѣченными внѣшнею культурностью, представляетъ несравненное благодарное поприще. Не отрываясь отъ народной почвы и сохраняя краски, вѣрныя русской природѣ, можно идти въ ту глубину жизни, гдѣ бытовыя особенности становятся лишь внѣшнимъ знаменіемъ общечеловѣческихъ страданій, томленій и примиреній. Къ сожалѣнію, я долженъ сказать, что, при всемъ своемъ несомнѣнномъ сочномъ талантѣ, Горькій прививаетъ своимъ героямъ — съ замѣтной искусственностью—идеи изъ новѣйшей европейской литературы. Эти идеи, въ ихъ холодномъ пареніи и холодномъ паѳосѣ, не могутъ быть естественнымъ образомъ введены въ живую творческую работу искусства и особенно—русскаго искусства. Онѣ выводятъ настроеніе художника изъ образнаго творческаго процесса, изъ міра существующихъ формъ и красокъ, которыя должны быть точно, осто-

рожно восприняты и воспроизведены въ теплыхъ лучахъ человѣчности. Имѣя въ себѣ великіе задатки для обновленія ветхаго человѣка, русское искусство, въ лицѣ такихъ писателей, какъ Достоевскій, чуждо въ то-же время парадоксальности новѣйшей европейской философіи, съ ея головными настроеніями и безплоднымъ демонизмомъ личности. Оно просто, строго и серьезно, оно полно религіозныхъ думъ и религіознаго восторга. Даже смѣхъ его, даже его безпощадная сатира имѣетъ, какъ у Гоголя, характеръ возвышеннаго юродства передъ лицомъ жизни во имя сверхжизненной, безплотной правды, жаждущей воплощенія. Къ этому мощному дереву русскаго искусства, съ его глубокими подземными корнями, не приходится дѣлать искуственную прививку отъ чужой культурной породы.

Не вдаваясь въ подробный анализъ, можно отмѣтить нѣсколько очерковъ Горькаго, особенно характерныхъ для его таланта. Таковы:—«Челкашъ», «На плотахъ», «Коноваловъ», «Мальва», и др. «Челкашъ» — первое произведеніе Горькаго, которое обратило на него всеобщее вниманіе. Оно было встрѣчено живымъ сочувствіемъ публики. Въ литературѣ часто бываетъ, что одна удачная вещь, поражающая оригинальностью, создаетъ имя писателю, остававшемуся до тѣхъ поръ въ тѣни. О немъ вдругъ начинаютъ говорить, поднимая вокругъ него возбуждающій шумъ и этимъ подталкивая его къ новой, болѣе энергичной работѣ и новымъ успѣхамъ. Такую именно роль сыгралъ «Челкашъ» въ литературной судьбѣ Горькаго. Въ самомъ дѣлѣ, разсказъ этотъ, при нѣкоторой корявости стиля и не вполнѣ литературной смѣлости описаній, обладаетъ яркими достоинствами. Отъ него вѣетъ влажнымъ соленымъ воздухомъ моря, поэзіей широкихъ горизонтовъ. Самъ Челкашъ— «старый травленный волкъ, заядлый пьяница и ловкій, смѣлый воръ»—описанъ съ внѣшней стороны твердыми, почти могучими штрихами. Душевная жизнь его остается для читателя въ туманѣ, не выписана художникомъ въ глубину, но тѣмъ не менѣе образъ его живетъ и увлекаетъ. Чувствуется, что авторъ вноситъ въ рѣчи своего героя какую-то особенную декламацію—декламацію босяцкаго самодовольства. Онъ съ любовью описываетъ его дерзкіе подвиги, съ затаенной иронiей изображая, въ противоположность Челкашу, простодушную пошлость и мѣшковатость черноземнаго деревенскаго парня. Несмотря на замѣтную надуманность этого контраста, очеркъ является цѣльнымъ органическимъ созданіемъ. Въ

немъ не трудно замѣтить пробѣлы внутренняго, психологическаго развитія темы, отсутствіе тонко-художественныхъ, тихихъ переходовъ отъ одного момента къ другому: разсказъ напряженно перебрасываетъ вниманіе читателя отъ одного кричащаго эпизода къ другому, какъ самъ Челкашъ перебрасываетъ контрабандные тюки съ борта корабля на свою утлую воровскую лодку. Но читая его, невольно вовлекаешься въ игру описанныхъ у автора опасностей и сочувственно лавируешь, въ возбужденной фантазіи, вмѣстѣ съ Челкашемъ, между сторожевымя судами, неслышно скользя въ темнотѣ и укрываясь отъ яркаго снопа обличительнаго электрическаго свѣта.

Челкашу авторъ не привилъ никакихъ отвлеченныхъ иноземныхъ идей. Но зато онъ влилъ въ разсказъ не мало собственной душевной лирики. «Онъ, воръ и циникъ, любилъ море, — говоритъ Горькій о своемъ героѣ. Его кипучая нервная натура, жадная на впечатлѣнія, никогда не пресыщалась созерцаніемъ этой темной широты: безкрайной, свободной и мощной... На морѣ въ немъ всегда поднималось широкое теплое чувство, охватывавшее всю его душу и немного очищавшее ее отъ житейской скверны. Онъ цѣнилъ это и любилъ видѣть себя лучшимъ тутъ, среди воды и воздуха, гдѣ думы о жизни и сама жизнь всегда теряютъ, первыя—остроту, вторая—цѣну». Не трудно видѣть, что эта патетическая осанна морскимъ далямъ не есть художественное изображеніе опредѣленныхъ душевныхъ состояній и не можетъ считаться, въ частности, изображеніемъ психологіи Челкаша. Беллетристъ, соблюдающій строгость художественныхъ пріемовъ, не сталъ бы выписывать настроеній своего героя словами, предполагающими въ немъ полную, развитую сознательность. «Онъ цѣнилъ это», «любилъ видѣть себя лучшимъ тутъ» — такія выраженія были бы умѣстны, пожалуй, только при критическомъ освѣщеніи такой, какъ у Челкаша, или болѣе сложной натуры, когда сознательнымъ процессомъ со стороны осмысливаются безсознательныя душевныя движенія или безсознательныя свойства человѣка. Но въ чисто художественномъ произведеніи, гдѣ не должно быть вспомогательныхъ комментаріевъ отъ автора, гдѣ все должно быть показано въ движеніяхъ, въ формахъ, гдѣ ощущенія дѣйствующихъ лицъ должны, такъ сказать, рождаться въ глазахъ читателя во всей ихъ поэтической неопредѣленности,—такого рода тирады пересѣкаютъ и разбиваютъ живыя непосредственныя впечатлѣнія. Очевидно, мы имѣемъ здѣсь проявленіе авторскаго подъема чувствъ:

молодой писатель, не вполнѣ овладѣвшій своимъ искусствомъ, невольно прорывается въ патетическомъ сочувствіи къ своему герою.

Эта потребность Горькаго изливаться въ нетерпѣливыхъ обобщеніяхъ даетъ себя чувствовать и въ другихъ, болѣе позднихъ произведеніяхъ его, но уже въ иной формѣ. Въ Горькомъ живетъ духъ какого-то особеннаго возвышеннаго резонерства, въ которомъ должны были зазвучать отголоски разныхъ новыхъ идейныхъ вѣяній. Чуткой натурѣ естественно хочется слиться съ широкимъ движеніемъ современности. Старые кумиры, неподвижно стоящіе на историческомъ пути и все глубже подтачиваемые въ своихъ основахъ прибоемъ новыхъ настроеній, давно уже отвергнуты прозрѣвшею душою. Молодой провинціальный писатель, жадно слѣдящій за журнальной суматохой, съ борющимися въ ней понятіями, сталъ невольно откликаться на новые пароли воинствующей эстетики: въ произведеніяхъ Горькаго замелькали отблески ибсеновскихъ настроеній и ницшеанскихъ идей. Свободолюбивый дерзкій босякъ оказался какъ бы живою иллюстраціею сверхъ-человѣческихъ влеченій и сверхъ-человѣческаго культа. Въ разсказѣ подъ названіемъ «Мальва» это направленіе творчества проявилось у Горькаго съ особенною силою. Мѣстами разсказъ, по истинѣ, блещетъ талантомъ. Несмотря на нѣкоторую вычурность, описанія моря, повторяющіяся съ разными оттѣнками, какъ постоянный рефренъ, придаютъ всему повѣствованію какую-то стихійную прелесть. Какъ и «Челкашъ», «Мальва» представляетъ собою смѣлый апоѳеозъ широкаго морского простора, съ его величественнымъ безстрастіемъ и безмолвнымъ смѣхомъ надъ людскими страстями и страданіями. Можно сказать, что самое море является въ разсказѣ какимъ-то сверхъ-человѣкомъ, который шевелитъ и поднимаетъ сверхъ-человѣческія силы въ людяхъ, причастныхъ къ его жизни. Героиня разсказа, Мальва, представлена холодною наядою древней легенды, но съ осложненною внутреннею жизнью въ духѣ Гедды Габлеръ. Съ увѣренностью можно сказать, что первобытная жизнь русскихъ рабочихъ людей еще не выдвинула такого противорѣчиваго и утонченнаго характера, но молодой художникъ, подхваченный сильнымъ вѣтромъ современности, уже невольно смотритъ на жизнь босяцкой среды съ нѣсколько искусственной высоты, откуда человѣческія фигуры представляются въ обманчивомъ перспективномъ сокращеніи. Эти фигуры дѣлаются у него носителями новыхъ утонченныхъ идей, но зато онѣ теряютъ свою естественную пси-

хологическую полноту и ту глубину, въ которой таится необходимое разрѣшеніе запросовъ человѣческаго духа. Мальва, вся насыщенная красотою моря, какъ морская волна холодная и измѣнчивая, какъ морская волна увлекательная, живетъ любовью, но не ради самой любви. Вотъ что говоритъ она своему любовнику: «Ты бахвалился, что я безъ тебя, какъ безъ хлѣба, и жить не могу. Напрасно ты это... Можетъ, я не тебя люблю и не къ тебѣ хожу, а люблю я только мѣсто это....» — она широко провела рукой вокругъ себя. «Можетъ, мнѣ то нравится, что здѣсь пусто—море да небо и никакихъ подлыхъ людей нѣтъ. А что ты тутъ—это все равно мнѣ. Это вродѣ платы за мѣсто. Сережка былъ бы, къ нему бы я ходила. Сынъ твой будетъ—къ нему пойду. А еще лучше, кабы васъ вовсе никого не было... Обрыдли вы мнѣ. Но если я, съ моей красотой, захочу, я всегда себѣ мужика, какого мнѣ нужно, выберу». Такъ разсуждаетъ о любви Мальва, эта промысловая работница. Она любитъ не людей, а море. Своею красотою она оплачиваетъ только свое безкорыстное наслажденіе природою. Въ ея отношеніяхъ съ людьми нѣтъ ни жалости, ни страстной сердечной привязанности. Какъ хищная бѣлая чайка, она живетъ только въ морскомъ воздухѣ, не удаляясь отъ моря, не поднимаясь высоко къ небу. Такова эта Мальва,—образъ, созданный изъ отдѣльныхъ живыхъ чертъ, но не доведенный до выразительности вполнѣ правдиваго человѣческаго характера. При яркости навѣянной идеи, этотъ образъ лишенъ глубокаго внутренняго смысла и представляется именно какимъ-то искусственнымъ раккурсомъ вольнолюбивой натуры. Приведенная тирада ея являетъ собою типичный образецъ возвышеннаго резонерства, которое, въ ея устахъ, только нарушаетъ художественное развитіе темы. Какъ и описаніе душевныхъ настроеній Челкаша, этотъ монологъ Мальвы отдаетъ декламаціей и является ненужнымъ, антихудожественнымъ вкладомъ въ повѣствованіе со стороны самого автора. Однако, если отъ этихъ недостатковъ разсказа обратиться къ другимъ его сторонамъ, то нужно сказать, что «Мальва» должна считаться однимъ изъ лучшихъ произведеній Горькаго. Разсказъ читается съ живымъ интересомъ, захватывая отдѣльными яркими сценами. Борьба отца съ сыномъ изъ за обладанія Мальвою, заигрываніе Мальвы съ сыномъ своего любовника, простодушнымъ деревенскимъ парнемъ, образъ пьянствующаго босяка Сережки, наконецъ, отдѣльныя черты чисто бытовыхъ описаній—все это отличается настоящей свѣжей талант-

ливостью. Несмотря на все то, что есть въ разсказѣ головного, надуманнаго и навѣяннаго, несмотря на нѣкоторую реторику описаній и діалоговъ, несмотря на чрезмѣрную реалистическую грубость отдѣльныхъ любовныхъ сценъ, нельзя не почувствовать здѣсь какой-то непосредственной литературной силы, какого-то страстнаго смятенія живыхъ душевныхъ элементовъ—какой-то поэтической, почти музыкальной глубины. Типъ примитивной русской Гедды Габлеръ остается несозданнымъ, потому что правдивое созданіе этого типа возможно только на путяхъ творчества Достоевскаго, но разсказъ все-таки является смѣлымъ выраженіемъ оригинально развивающагося таланта.

Тѣ-же двѣ струи—босяцки-бытовая и иноземно-идейная—даютъ себя чувствовать и во многихъ другихъ очеркахъ и разсказахъ Горькаго. Нѣкоторые изъ нихъ, какъ, напримѣръ, «На плотахъ», «Коноваловъ», «Бывшіе люди», «Емельянъ Пиляй», выдаются своими положительными качествами: языкъ, діалоги, описанія природы, самыя темы отличаются яркостью и оригинальностью. Мѣстами попадаются черты, обличающія въ душѣ художника внутреннюю, почти вдохновенную скорбь, которая придаетъ его вольнолюбивымъ героямъ трогательный характеръ. Тогда кажется, что писатель—въ своемъ творческомъ процессѣ—коснулся болѣе глубокихъ мотивовъ жизни, что въ немъ самомъ и въ его характерномъ бытописаніи зазвучала какая-то иная, тончайшая струна. Любимые герои его фантазіи дѣйствуютъ въ яркомъ дневномъ свѣтѣ, при холодномъ плескѣ «смѣющагося» моря, но иногда надъ ними спускается мягкая темная ночь и надъ ихъ головами раскрывается бездонное небо съ загадочно мерцающими звѣздами. Головная философія молодого художника расплывается и надъ его незаконченнымъ искусствомъ проносится теплое вѣяніе сердечности—одновременно и русской, и всечеловѣческой. Нѣсколько смѣлыхъ и удачныхъ усилій именно въ этомъ направленіи—и писатель пробьетъ для себя, при своемъ отвращеніи ко всему шаблонному и мертвенно банальному, многообѣщающую дорогу новаго творчества. Для такого творчества Горькій надѣленъ отъ природы многими данными—литературнымъ талантомъ и пытливымъ умомъ, который способенъ развиваться, проникаться глубокими противорѣчіями жизни, подниматься надъ этими противорѣчіями и пламенно стремиться къ высшей красотѣ.

1899. Февраль.

Откуда. Разсказы Сергѣя Норманскаго (Сигмы). Спб. 1895 г.

Авторъ этихъ коротенькихъ разсказовъ подвизается въ качествѣ постояннаго фельетониста на страницахъ «Новаго Времени». Дѣятельность его началась сравнительно недавно, но при блѣдности современныхъ газетныхъ работъ, его легкія, иногда бойкія, всегда нѣсколько нервозныя писанія стали обращать на себя вниманіе читающей газеты публики. Г. Сигма вноситъ своими замѣтками духъ развинченности и диллетантскаго кокетства въ разгоряченную полемическими страстями атмосферу большой и шумной газеты. Рядомъ со статьями старыхъ сотрудниковъ «Новаго Времени» его фельетоны и репортерскіе отчеты, разсчитанные на полухудожественное впечатлѣніе, кажутся страннымъ, неожиданнымъ явленіемъ въ этомъ органѣ зыбкихъ патріотическихъ страстей, слѣпой національной травли и мстительныхъ критическихъ разгромовъ. Среди опытныхъ сильныхъ коршуновъ г. Сигма со своимъ невиннымъ порханіемъ отъ одного предмета къ другому является какимъ-то птенцомъ. При старательно разыгрываемой великосвѣтскости, онъ представляется въ своихъ многочисленныхъ «литературныхъ произведеніяхъ» просто фатоватымъ и самодовольнымъ буржуа. Привычка щеголять, какъ дешевыми брелоками, иностранными словами и изрѣченіями, склонность къ пошловатымъ намекамъ на интимныя связи съ высоко-стоящими людьми, готовность подъ видомъ летучей импрессіонистской критики оказывать дружескія услуги разнымъ литературнымъ дѣятелямъ, наконецъ, неудержимое стремленіе къ плоско-наивному хвастовству собственными успѣхами — вотъ отличительныя особенности писательской индивидуальности молодого фельетониста «Новаго Времени». За смертью такихъ талантливыхъ газетныхъ работниковъ, какими были: Атава

и буйно злобствовавшій Дьяковъ, г. Сигма, можетъ, конечно, съ нѣкоторымъ успѣхомъ выступать передъ обширной публикой распространенной газеты. Ничего, что въ писаніяхъ его не видно ни характера, ни какихъ-нибудь твердыхъ убѣжденій или даже яркихъ пристрастій, которыя, во всякомъ случаѣ, составляли силу умершихъ фельетонистовъ. Пусть жиденькія разсужденія новаго сотрудника газеты тихоструйно переливаются по сосѣдству съ вульгарными, издѣвательскими, но порою мѣткими сатирами и пародіями г. Буренина. Утомленный однообразными впечатлѣніями сѣрой жизни, петербургскій чиновный читатель охотно отдыхаетъ на легонькой пустозвонной болтовнѣ, изъ которой можно выудить, для практическаго употребленія, то новѣйшій парадоксъ, то модное пикантное имя какого-нибудь европейскаго писателя, то бойкое иностранное словцо, которое пригодится на многообѣщающемъ журфиксѣ у вліятельной супруги столоначальника или у интересной опереточной примадонны. Вотъ для кого и для чего имѣютъ значеніе газетныя упражненія г. Сигмы. Въ этомъ читательскомъ кругу обращаются его литературныя изліянія, давая пищу пустымъ, невѣжественнымъ, фанфаронствующимъ умамъ.

Но г. Сигма не хочетъ, повидимому, ограничить свою дѣятельность газетными работами. Склонный къ поэтической реторикѣ, онъ пробуетъ свои способности и на поприщѣ беллетристическаго сочинительства. Почему, въ самомъ дѣлѣ, не поспорить въ этой области съ современными молодыми писателями, у которыхъ, при небольшомъ талантѣ, незамѣтно вытанцовывается кой-какой соблазнительный успѣхъ? И г. Сигма пишетъ небольшіе беллетристическіе очерки на экстравагантныя фантастическія темы, старательно убранные дешевыми цвѣтами новѣйшаго краснорѣчія. Онъ что-то знаетъ о Россети и о милыхъ дѣтскихъ ликахъ мадоннъ Боттичелли. Онъ что-то слышалъ про гипнотизмъ, про декадентскую магію, про философію индійскаго метемпсихоза, пускающую корни въ современной Европѣ. Слѣдуя за вѣкомъ, онъ постигъ тщету земныхъ дѣлъ и тревогъ. Пройдя полный курсъ обширной международной трактирной цивилизаціи, онъ готовъ даже воззвать къ великимъ принципамъ бытія и, предавъ проклятію «полу-культурныхъ людей, которые забыли дѣтскую вѣру въ *сущее*», поставить свой жертвенникъ на горѣ и очиститься для новой лучшей жизни. Такими средствами г. Сигма старается подкупить въ свою пользу не избалованнаго современнаго читателя. Но, къ сожалѣнію, эти средства

оказываются недостаточными. Въ книжкѣ его разсказовъ, при манерномъ, дѣланномъ и безсильномъ языкѣ, мы постоянно натыкаемся на грубыя нелѣпости въ смыслѣ литературнаго замысла и исполненія. Нигдѣ не видно простого, живого настроенія, знанія человѣческой души, умѣнья шевелить воображеніе дѣйствительно поэтическими словами. Вся книжка производитъ впечатлѣніе чего-то ненужнаго, надуманнаго, сочиненнаго подъ вліяніемъ современныхъ литературныхъ теченій. Подобно изображенному имъ въ одномъ разсказѣ герою, г. Сигма съ полнымъ правомъ могъ бы сказать о себѣ: «я диллетантъ и могу производить только милыя посредственности. Работать мнѣ не надо, потому что есть кой-какія средства. Я учился безъ толку и много бродилъ по свѣту. Я не могу ненавидѣть порокъ ни въ себѣ, ни въ другихъ, потому что во мнѣ нѣтъ ненависти ни къ чему...». А при такихъ душевныхъ свойствахъ, при безтолковомъ образованіи, при нѣкоторой умственной распущенности и самодовольно подчеркнутой безпринципности, да еще при отсутствіи художественнаго таланта, г. Сигма могъ бы безъ всякаго ущерба для литературы совершенно отказаться отъ какихъ бы то ни было беллетристическихъ притязаній. Тутъ ему дѣлать нечего. Серьезное искусство ему не по плечу. Его настоящая сфера—жиденькіе газетные фельетоны или любезныя реляціи о салонныхъ литературныхъ вечерахъ и раутахъ у восходящихъ звѣздъ театра.

1895. Октябрь.

Н. Минскій. Стихотворенія. Изданіе третье. Спб. 1896.

Новое изданіе стихотвореній Минскаго, въ которое вошли его произведенія послѣднихъ лѣтъ, заслуживаетъ полнаго вниманія критики. По оригинальности умственнаго склада, по интеллигентности своихъ литературныхъ стремленій Минскій занимаетъ первое мѣсто между поэтами новѣйшаго времени. Онъ имѣетъ свою опредѣленную физіономію, которая не затерялась бы ни въ какой литературѣ. Стихотворенія его прочитываются съ живымъ интересомъ, потому что въ нихъ почти всегда выступаетъ незаурядная мысль умнаго и талантливаго художника. И сравнивая старыя и новыя произведенія Минскаго, нельзя не замѣтить, что авторъ сдѣлалъ большой успѣхъ въ развитіи своего дарованія. Отъ прежняго афектированнаго пѣвца гражданскихъ мотивовъ не осталось почти ни слѣда. Напряженное стихотворство съ крикливыми нотами разсудочнаго патріотизма и народолюбія, съ искусственными уподобленіями и гиперболическими образами обличало какой-то скрытый разладъ прирожденныхъ инстинктовъ писателя съ его сознательными литературными стремленіями. Некрасовскіе мотивы еще властно господствовали надъ чувствами и симпатіями общества, и надо было обладать характеромъ протестанта или цѣльною эстетическою натурою, чтобы среди увлекающаго потока тенденціознаго, нѣсколько шаблоннаго краснорѣчія дать волю естественнымъ склонностямъ своего духа. Но то, что было сильно, порою даже могуче у Некрасова, у Минскаго, съ его сложными умственными потребностями и отсутствіемъ суровой прямолинейности въ жизненныхъ вопросахъ и интересахъ, застывало въ формѣ сухой и тяжелой версификаціи, раздражавшей тонкіе чуткіе нервы, какъ что-то форсированное, надуманное и, несмотря на нѣкоторые пере-

бѣгающіе огоньки идейности,—холодное и безплодное. Никто и тогда не отрицалъ въ Минскомъ литературнаго таланта, — быть можетъ, въ нѣкоторыхъ кругахъ общества у него были и свои горячіе приверженцы, среди людей, легко подкупающихся темами поэтическаго творчества въ ущербъ сознательной и строгой критикѣ литературнаго исполненія. Но не подлежитъ сомнѣнію, что молодыя стихотворенія Минскаго не отличались выдающимися художественными достоинствами. По истеченіи немногихъ лѣтъ не трудно было увидѣть, что творчество Минскаго направилось сначала по ложному для него пути и далеко не выражало его природныхъ силъ и дарованій. Недостатокъ живыхъ непосредственныхъ чувствъ, необходимыхъ для выраженія практическаго протеста, неумѣнье сосредоточиваться мыслью на опредѣленномъ частномъ предметѣ, явное тяготѣнье къ чисто теоретическимъ разсужденіямъ и философскимъ отвлеченностямъ, расхолаживающимъ пылъ партійной гражданственности — все это не могло не отразиться на внѣшней сторонѣ его поэтическаго творчества. Прозаическій стихъ съ неловкими, некрасивыми, иногда эксцентричными выраженіями то шипѣлъ, то безсильно надрывался въ выкрикахъ, не находя своей поэтической внутренней мелодіи. Придавленныя внѣшними вліяніями стремленія къ красотѣ и утонченнымъ психологическимъ обобщеніямъ прорывались съ какимъ-то свистомъ, трескомъ, какъ взлетающая среди окружающей тьмы ракета. Отдѣльныя лирическія изліянія, не идущія въ общемъ теченіи головной реторики, звучали слабо, неувѣренно, неровно, обнаруживая тотъ же разладъ между непосредственными инстинктами и разсудочными стремленіями автора. Разверните книжку Минскаго въ первомъ отдѣлѣ, гдѣ собраны его молодыя стихотворенія—и вы найдете множество образчиковъ этой напряженной, искусственной версификаціи съ напыщенными сравненіями, съ тяжелыми, иногда уродливыми образами. Напомнимъ одну страницу прославленной поэмы «Бѣлыя ночи», которую авторъ—быть можетъ, не безъ разлада съ своимъ критическимъ сознаніемъ — почему-то пощадилъ отъ собственнаго смѣлаго разгрома, произведеннаго имъ при пересмотрѣ старыхъ стихотвореній для новаго изданія.

Льется, льется дождикъ медленно и ровно,
Тягостный, какъ голосъ совѣсти виновной,
Долгій, какъ изгнанье, мощный, какъ судья,
Терпѣливый, будто старая раба.

И какъ дождикъ въ окна, крылья скорби черной
Въ сердце ударяютъ тихо и упорно.
Ноетъ сердце, ноетъ—тяжело вздохнуть,
Камнемъ тяжкимъ слезы падаютъ на грудь.
Льется, льется дождикъ, будто поневолѣ...
Истомилось сердце... Силъ страдать нѣтъ болѣ
Струны напряглися, струны порвались,
И въ одно желанье силы всѣ слились:
Почернѣй, о небо! Заклубитесь, тучи!
По небу помчитесь вы грядой могучей.
Громомъ разбудите вѣковѣчный сонъ,
Молніей зажгите черный небосклонъ...
Пусть грохочетъ буря, пусть гроза бушуетъ!
Сердце встрепенется, сердце возликуетъ.
Громъ я встрѣчу пѣсней, радостной какъ громъ,
Подъ грозой взовьется мысль моя орломъ...
Пусть стволы деревьевъ ураганъ ломаетъ,
Пусть весь лѣсъ отъ молній ярко запылаетъ,
Жизни! Жизни! Жизни! Истомилась грудь,
Разъ хоть полной грудью хочется вздохнуть!
Знаю: громъ ударитъ и въ мое жилище,
Можетъ быть, я первый стану грома пищей...
Лишь могло-бы только дерево ожить,
Объ упавшихъ листьяхъ нечего тужить...

Въ этомъ стихотвореніи нѣтъ ни одного простого, свѣтлаго, поэтическаго оборота рѣчи. Сравненія неестественны. Внутреннее содержаніе, отраженное въ тускломъ зеркалѣ тенденціознаго искусства, не подкупаетъ и не увлекаетъ воображенія. Настроеніе уныло, придавлено и, несмотря на шумныя восклицанія, пассивно и безжизненно. Ни одного нѣжнаго или яркаго поэтическаго слова. Въ первой строфѣ—нагроможденіе безвкусныхъ метафоръ, не соединимыхъ въ одно цѣлое. Медленный дождикъ петербургской весны сравнивается и съ голосомъ виновной совѣсти, и съ изгнаніемъ, и съ мощной судьбою, и съ старой рабою. Чѣмъ дальше, тѣмъ сравненія запутаннѣе и эксцентричнѣе. Крылья черной скорби ударяютъ въ сердце—какъ-то извнѣ, какъ дождикъ, конечно, не имѣющій крыльевъ, ударяетъ въ окна. Слезы падаютъ на грудь столь же тяжелыя, какъ камни. Третій куплетъ представляетъ наборъ банальныхъ причитаній, а за нимъ—четыре строфы, переполненныя восклицательными знаками, воткнутыми въ эту сухую реторику, какъ колышки, подпирающіе искусственно разведенные цвѣты. При этомъ тусклыя, мертвенныя описанія реаль-

ной природы перепутываются съ тенденціозными, но не выдержанными аллегоріями, допускающими разныя стилистическія натяжки. «Можетъ быть, я первый стану *грома пищей*»—такое аляповатое выраженіе могло явиться только результатомъ напряженнаго желанія придать своей рѣчи смыслъ эфектнаго политическаго намека, ибо—на какой-бы ступени развитія ни находился въ то время талантъ поэта,—словарь его былъ достаточно богатъ, чтобы, при простой поэтической задачѣ, не допустить такого до комизма неловкаго сочетанія выраженій. Вотъ наиболѣе характерные недостатки перваго періода поэтической дѣятельности Минскаго. Конечно, между его гражданскими стихотвореніями попадаются и болѣе удачныя, но то, что есть по преимуществу отличительнаго въ этомъ періодѣ, носитъ печать какой-то душевной удрученности и эстетической недодѣланности.

Нѣсколько лѣтъ тому назадъ Минскій разъ навсегда оставилъ тотъ путь гражданственнаго стихотворства, которымъ онъ шелъ до тѣхъ поръ. Переживъ броженія прошедшей умственной эпохи и выйдя изъ нихъ съ новымъ, болѣе широкимъ духовнымъ кругозоромъ, даровитый поэтъ сталъ испытывать свои силы въ томъ особенномъ направленіи, которое наиболѣе подходило для его темперамента и его симпатій къ абстрактному мышленію. Отнынѣ его стихотворенія пріобрѣтаютъ тонкій оттѣнокъ философской вдумчивости и оригинальности. Тѣ неловкости формы, которыя прежде рѣзали глаза, — шероховатость и демократическая неопрятность стиха, искусственность и тяжеловѣсность сравненій—теперь смягчились и растворились въ стремительномъ теченіи сильной и глубоко отрицающей мысли. На первый планъ выступили новыя черты, обнаружился духъ, способный къ сосредоточенной работѣ, къ жгучей, негодующей критикѣ всякой пошлости, всякой внѣшней и внутренней буржуазности, всякой жизненной догматики. Въ новыхъ стихотвореніяхъ Минскаго стала замѣчаться своеобразная, философская мечтательность. Поэтическая дѣятельность Минскаго, — при всѣхъ несовершенствахъ формы, при постоянной спутанности его непосредственныхъ ощущеній, задерживающей полетъ его фантазіи,—сдѣлалась серьезнымъ явленіемъ въ современной литературѣ. Уже первое изданіе его стихотвореній заканчивалось поэтическимъ разсужденіемъ, обнаружившимъ истинное дарованіе автора:

Какъ сонъ, пройдутъ дѣла и помыслы людей,
Забудется герой, истлѣетъ мавзолей
И вмѣстѣ въ общій прахъ сольются.
И мудрость, и любовь, и знанья, и права,
Какъ съ аспидной доски ненужныя слова,
Рукой невѣдомой сотрутся.
И ужъ не тѣ слова подъ тою же рукой —
Далеко отъ земли, застывшей и нѣмой —
Возникнуть вновь загадкой блѣдной.
И снова свѣтъ блеснетъ, чтобъ стать добычей тьмы.
И кто-то будетъ жить не такъ, какъ жили мы,
Но такъ, какъ мы, умретъ безслѣдно.
И невозможно намъ предвидѣть и понять,
Въ какія формы Духъ одѣнется опять,
Въ какихъ созданьяхъ воплотится.
Быть можетъ, изъ всего, что будитъ въ насъ любовь,
На той звѣздѣ ничто не повторится вновь...
Но есть одно, что повторится.
Лишь то, что мы теперь считаемъ празднымъ сномъ —
Тоска неясная о чемъ-то неземномъ,
Куда-то смутное стремленье,
Вражда къ тому, что есть, предчувствій робкій свѣтъ
И жажда жгучая святынь, которыхъ нѣтъ, —
Одно лишь это чуждо тлѣнья...

Вотъ въ какихъ стихахъ, не лишенныхъ внутренняго напѣва, раскрылось философское настроеніе поэта, враждебное реалистическому духу вѣка. Съ этою небольшою вещью Минскій вступилъ на лучшій, болѣе вѣрный путь творчества, вдохновляясь и вдохновляя всѣхъ тѣхъ, о комъ онъ говоритъ въ заключеніи приведеннаго стихотворенія,—кому сквозь прахъ земли

Какой-то новый міръ мерещится вдали —
Несуществующій и вѣчный,
Кто цѣли неземной такъ жаждалъ и страдалъ,
Что силой жажды самъ миражъ себѣ создалъ
Среди пустыни безконечной.

Въ отдѣльныхъ словахъ этого стихотворенія прозвучало то поэтическое противорѣчіе понятій, которое Минскій возвелъ въ нѣкоторый философскій принципъ и пространно развилъ и объяснилъ въ цѣлой книгѣ, вышедшей въ 1890 г. подъ названіемъ «При свѣтѣ совѣсти». Жажда святынь, которыхъ *нѣтъ*, вѣчный и *несуществующій* міръ—вотъ та философски обоснованная двойственность, которая стала главнымъ мотивомъ его новыхъ поэтиче-

скихъ произведеній. Въ поэмѣ «Свѣтъ правды», обладающей, несмотря на растянутость, нѣкоторыми положительными достоинствами, одно изъ дѣйствующихъ лицъ восклицаетъ совершенно въ духѣ только что разсмотрѣннаго стихотворенія:

Нетлѣнно лишь одно: порывъ къ святынѣ,
Которой *нѣтъ* и быть не можетъ въ насъ.
И мы осуждены, живя средь праха,
Творить изъ праха идолы боговъ.
Земная правда—призракъ передъ небомъ,
А правда неба—ложь въ глазахъ людей.

Тотъ-же мотивъ повторяется во многихъ мѣстахъ новаго сборника Минскаго. На этомъ разладѣ между всѣмъ реальнымъ и несуществующею въ дѣйствительности, но желанною противоположностью этого реальнаго и держатся главныя психологическія темы его творчества. Къ каждому жизненному факту поэтъ, таящій въ своемъ духѣ какую-то незавершенную драму, подходитъ съ злою радостью, съ готовностью скептика отрицать во всѣхъ предметахъ видимаго и невидимаго міра какія-бы то ни было положительныя основы, и реальныя, и идеальныя. Ничто не можетъ избѣгнуть его опустошительной критики, вынувшей изъ этого «міра отраженій» даже то, что составляетъ его сверхчувственный принципъ, идеальный предметъ отраженія. Здѣсь рѣчь идетъ не объ отрицаніи обманчивыхъ призраковъ внѣшняго созерцанія ради философской идеи абсолютнаго бытія, но о *полномъ* отрицаніи всего частнаго, реальнаго внѣ какой бы то ни было положительной перспективы. Міръ не имѣетъ въ глазахъ поэта никакого высшаго, духовнаго центра тяготѣнія. Никакая радость не возможна въ жизни. Самый порывъ къ святынѣ—несмотря на святость экстаза—безплоденъ, какъ наивная пылкая фантазія юношескаго мышленія, которая должна разсѣяться при свѣтѣ истинной, пессимистической философіи. Жизнь есть игра формъ, отражающихъ то, чего нѣтъ, но что когда-то, до созданія видимаго и сознаваемаго міра, существовало, какъ единое всеисчерпывающее начало. «О, Боже, восклицаетъ поэтъ,—міръ создавъ, его Ты сдѣлалъ вѣчнымъ, а самъ исчезъ въ твореніи своемъ»... Это—исходный пунктъ въ философскомъ міровоззрѣніи Минскаго, которое онъ самъ называетъ «мэоническимъ», пользуясь при этомъ однимъ изъ понятій греческой философіи, развитымъ у Платона (μὴ ὄν).

Въ недавней бесѣдѣ со мною, отвѣчая на мою просьбу показать въ его книгѣ «При свѣтѣ совѣсти» какую-нибудь одну стра-

ницу, кратко и точно выражающую боевой принципъ его метафизическихъ стремленій, поэтъ быстро открылъ и указалъ мнѣ нѣсколько крайне характерныхъ въ литературномъ и философскомъ отношеніи строкъ. Въ этихъ строкахъ, имѣющихъ по формѣ чисто-фантастическій характеръ, художникъ, какъ-бы мысленно присутствуя при созиданіи міра, такъ передаетъ основную мысль божественнаго творенія:

«Я хочу не быть, твердило въ экстазѣ воплощеніе единаго, я хочу исчезнуть, чтобы уступить радость бытія многимъ. Пусть возникнетъ міръ, во всемъ противоположный мнѣ, міръ, въ которомъ не будетъ великаго и добраго по себѣ, а лишь большее и меньшее, лучшее и худшее, міръ движущійся, стремящійся, полный распадающихся формъ, безчисленныхъ существъ, не равныхъ, но сравниваемыхъ между собою, различныхъ, но переходящихъ одно въ другое, борящихся, но тяготѣющихъ другъ къ другу... Пусть сознаніе своей противоположности со мною будетъ критеріемъ и цѣлью міра. Пусть оно яснѣетъ и ростетъ, сопровождаемое подобіемъ того чувства экстаза, которое ощущаю я. Эта сознанная міромъ противоположность со мною—да будетъ моимъ небытіемъ»...

«И міръ, купленный таинствомъ священнаго самопожертвованія, возникъ такимъ, какимъ мы видимъ его вокругъ себя и въ себѣ: стремящимся познать единое и святое, какъ противоположность себѣ».

Въ сжатомъ видѣ, отдѣльными, отрывочными разсужденіями, эти мысли перешли въ поэтическія произведенія Минскаго. Его стихотворенія новаго періода прониклись какою-то странною діалектикой, скрывающей подъ собою интересную, хотя и не очень глубокую психологическую драму. Разрушивъ въ своемъ представленіи единое начало жизни, заставивъ его въ непостижимомъ для сознанія процессѣ разбиться на безчисленное множество частныхъ реальныхъ явленій, поэтъ нашелъ для себя точку опоры въ философскомъ пониманіи міра, какъ сочетаніи взаимно противорѣчащихъ другъ другу принциповъ. Если единое, обладая могуществомъ полнаго бытія, могло уничтожить себя безграничной жертвой самоотрицанія, если это единое могло промѣнять абсолютное бытіе на абсолютное небытіе, то отсюда слѣдуетъ, что въ мірѣ явленій, среди котораго мы живемъ, каждая частная вещь, все, что движется на короткомъ разстояніи между рожденіемъ и смертью, должно быть разсматриваемо, какъ повтореніе, въ безконечно ма-

ломъ видѣ, той-же драмы божественнаго самоистребленія. Жизнь и смерть, относительное бытіе и относительное небытіе—изъ этихъ двухъ элементовъ складываются всѣ видимые нами предметы. Въ жизненной драмѣ окружающаго насъ міра одухотворяющимъ мотивомъ является нѣчто мертвое, существовавшее, но уже не существующее, къ чему такъ-же безплодно стремиться, какъ къ безвозвратно прошедшему, живому только для воспоминанья. Эта драма совершается по неизбѣжнымъ, почти механическимъ законамъ, и ея святость для человѣческаго сознанія—только въ безкорыстномъ порывѣ, а не въ цѣли этого порыва...

Вотъ какимъ образомъ можетъ быть представлено, въ свѣтѣ мэонической философіи, каждое событіе нашей внутренней и внѣшней жизни. При этомъ парадоксальномъ построеніи міра изъ него вынимается все серьезное, глубокое, питающее его корни и, не говоря уже о философской противорѣчивости этого построенія, самый характеръ изображеннаго поэтомъ мірового процесса пріобрѣтаетъ поверхностный, диллетантскій смыслъ. Мысль Минскаго, при всей ея стройности и завлекательности съ внѣшней стороны, не проникнута страстью научнаго исканія истины. Не взвѣшивая на своихъ вѣсахъ старыхъ понятій, постоянно прибѣгая къ такимъ словамъ, какъ святость, совѣсть, красота, онъ при этомъ не вкладываетъ въ нихъ новаго содержанія, вполнѣ отвѣчающаго его мэоническому критерію, и потому, несмотря на дерзновенно-притязательную критику всей прошедшей философіи, эти старыя понятія въ его собственныхъ разсужденіяхъ свѣтятся своимъ природнымъ идеалистическимъ блескомъ. Игра чисто современной, жгучей и расшатанной въ глубинѣ фантазіи, среди пессимистическихъ и какъ-бы безпощадныхъ разсужденій объ относительности міра съ его добромъ и зломъ, съ его красотою, съ его условнымъ стремленіемъ къ несуществующимъ святынямъ, производитъ какое-то волнующее, дразнящее впечатлѣніе. Ни на чемъ логически не основанная коренная теорема объ исчезновеніи единаго представляется въ поэтическомъ переложеніи догмою какой-то обновляющей вѣры, безкорыстной до безплодности, свободной до безграничнаго субъективизма, самодовлѣющей до полнаго равнодушія къ дальнѣйшимъ теоретическимъ и практическимъ выводамъ изъ нея. Реальное, оторванное отъ идеальнаго въ моментъ какого-то до-мірового времени, предоставлено игрѣ собственныхъ силъ, надъ которыми тяготѣютъ, однако, завѣты уже несуществующаго творца. Какъ-бы

сознавая безпредметность своихъ наиболѣе глубокихъ настроеній, противорѣчіе между своими сознательными идеями и инстинктивной потребностью въ болѣе цѣльной и болѣе широкой правдѣ, поэтъ такъ описываетъ одно изъ многознаменательныхъ для него сновидѣній — въ стихахъ, страдающихъ, по обыкновенію, замѣтными недостатками формы и художественнаго стиля:

Вошелъ я въ храмъ. Кругомъ дремали боги.
И былъ мнѣ голосъ: «Предъ тобой весь міръ.
Вотъ слава шумная, вотъ долгъ—молчальникъ строгій,
Богатство, знанье,—выбирай кумиръ».
И я отвѣтилъ: «Я усталъ и боленъ,
Я—трупъ живой. И я равно безволенъ
Желать или желанья одолѣть.
Одно, одно могло-бъ мнѣ грудь согрѣть.
Есть мысли,—въ нихъ зіяетъ разрушенье.
Есть музыка безумно дерзкихъ словъ.
Лишь внемля имъ, я живъ, я жить готовъ».
Дитя съ огнемъ во взорѣ—Дерзновенье
Дало мнѣ молотъ. Я разбилъ боговъ,
Рузрушилъ храмъ—и палъ въ изнеможеньѣ...

Но то, что скоро обнаруживаетъ свою несостоятельность въ теоретическомъ разсужденіи, облекшись стихотворною формою, становится игрою образовъ и красокъ, увлекательныхъ, возбуждающихъ— именно благодаря скрытымъ въ нихъ противорѣчіямъ. Для примѣра стоитъ указать на стихотвореніе «Тѣнь»,—одно изъ лучшихъ въ сборникѣ Минскаго. Точно шопотъ видѣнія, рѣющаго надъ засыпающимъ духомъ, стихотвореніе это ласкаетъ, нѣжитъ и убаюкиваетъ сознаніе, возбуждаетъ въ немъ полупрозрачные легкіе образы, переносящіе въ невѣдомый міръ, непохожій на міръ грубыхъ реальныхъ предметовъ. И не хочется ближе подойти къ этимъ образамъ, зыбкимъ, какъ ночная греза. Не хочется провѣрить ихъ въ свѣтѣ философіи, съ ея научными и эстетическими требованіями, потому что въ душѣ шевелится предчувствіе, что критика не найдетъ здѣсь того неразрушимаго поэтическаго содержанія, которое всегда кроется въ произведеніяхъ истинно глубокихъ и сильныхъ талантовъ.

Былъ еще разъ день, былъ вечеръ, ночь спустилась имъ во слѣдъ;
И, еще разъ побѣжденный, я узналъ, что блага нѣтъ.
Между тѣмъ луна всплывала все печальнѣй и бѣлѣй
Надъ шумящими лѣсами, надъ безмолвіемъ полей.
Путь готовый и безцѣльный предо мною пролегалъ.

Я куда-то шелъ поспѣшно, отъ чего-то убѣгалъ.
Въ головѣ моей метался бредъ пережитаго дня,
А у ногъ моихъ чернѣла тѣнь, преслѣдуя меня...

Тутъ съ перваго слова читателемъ овладѣваетъ жуткое чувство чего-то неожиданнаго. Почти архаическое вступленіе, переходящее въ грустную современную мелодію, чередованіе легкихъ строкъ, проникнутыхъ мистическою тоскою, съ сильными выраженіями только-что пережитой душевной бури, тревожные, неопредѣленные намеки, захватывающіе фантазію — такова первая строфа, довѣрчиво настраивающая умъ ко всему произведенію. Еще нѣсколько поэтическихъ образовъ и сравненій съ описаніемъ тѣни, неотступно преслѣдующей человѣка,—и каждая фраза поэта начинаетъ жить неуловимою, самостоятельною жизнью. Слѣдующія строфы выражаютъ опредѣленную, почти философскую мысль, обращенную къ уму, но сознаніе уже не дѣйствуетъ съ настоящею критическою силою и потому невольно поддается мягкимъ музыкальнымъ звукамъ мечтательнаго стиха...

Отмѣчу для заключенія нѣсколько стихотвореній Минскаго, имѣющихъ романтическій характеръ. Особенности его дарованія— отсутствіе непосредственности въ ощущеніяхъ, при запутанности и прозаичности внѣшней стилистической формы, склонность къ разсудочнымъ антитезамъ по поводу каждаго болѣе или менѣе глубокаго впечатлѣнія—не могли не повліять извѣстнымъ образомъ именно на лирическія, любовныя его произведенія. Въ нихъ не преобладаетъ страсть съ яркимъ оттѣнкомъ чувственности, какъ у многихъ другихъ лирическихъ писателей. Поэтъ осложняетъ свои самыя глубокія настроенія утонченными разсужденіями, въ которыхъ часто охлаждается и разсѣивается непосредственное ощущеніе любви. И въ первомъ періодѣ литературной дѣятельности Минскаго именно его романтическія стихотворенія обнаруживали недостатокъ цѣльности въ его художественной натурѣ. Чувствовалась неестественность, напряженность въ изображеніи самыхъ простыхъ и понятныхъ, часто даже поверхностныхъ душевныхъ движеній. Неразложимое чувство любви ускользало изъ-подъ пера поэта, оставляя либо кричащую реторику, либо блѣдныя въ художественномъ отношеніи описанія женскихъ образовъ. Между этими стихотвореніями перваго періода только одно отличается пѣвучестью и какою-то скорбною красотою, несмотря на крайнюю обыденность сюжета. Это настоящая *элегія* въ старомъ стилѣ, безъ того психологическаго раздвоенія, которое раскрылось съ

такою пикантностью въ его романтическихъ стихотвореніяхъ послѣдняго времени. Въ этихъ послѣднихъ стихотвореніяхъ, написанныхъ въ духѣ мэоническаго пониманія вещей, нельзя не видѣть напряженія всѣхъ силъ поэта для возсозданія образа новой женщины — съ противоположными психологическими чертами, возбуждающими двойственность въ самомъ чувствѣ любви къ ней. Новыя настроенія, смѣнившія прежнюю, болѣе одностороннюю жизнь души, должны были бросить двойной свѣтъ на то, что есть въ жизни наиболѣе загадочнаго, таинственнаго, увлекающаго—на любовь. Скучнымъ показался поэту міръ *простыхъ* впечатлѣній—красота полей и лѣсовъ, ясный дѣтскій смѣхъ, все, что наслаждается счастливымъ здоровьемъ, сознаніемъ своей невинности. Въ зломъ и добромъ онъ ищетъ разлада. Съ этимъ-же разладомъ вошла въ его душу новая любовь. Но при всемъ напряженіи артистической фантазіи поэта и нѣкоторой програмности его эстетическихъ требованій, женщина новаго типа не обрисовалась съ достаточною силою въ романтическихъ стихотвореніяхъ Минскаго. Поэтъ не улавливаетъ одной неподвижной, центральной точки, въ которой сходились-бы всѣ черты, всѣ контрасты созерцаемаго имъ женскаго образа. Онъ пишетъ одинъ и тотъ-же женскій портретъ во множествѣ варіантовъ, не отступно возвращаясь къ своей задачѣ, но разрѣшая ее чисто разсудочнымъ путемъ, постоянно *перечисляя* черты любимаго образа въ опредѣленной системѣ—съ противопоставленіемъ его земныхъ и небесныхъ свойствъ. Въ этомъ смыслѣ особенно характерно стихотвореніе подъ названіемъ «Портретъ». Несмотря на эксцентричность отдѣльныхъ штриховъ и сопоставленіе ихъ въ неизбѣжныхъ антитезахъ, отвѣчающихъ правиламъ мэонической философіи, автору не удалось создать законченнаго облика оригинальной современной женщины. То, что въ жизни сливается въ нѣчто единое, выступило здѣсь въ какой-то безжизненной схемѣ,—безъ истинно художественныхъ красокъ, въ раздражающе яркомъ, но искусственномъ освѣщеніи. Стихотвореніе это кажется афектированнымъ, кричащимъ.

Лучшимъ выраженіемъ поэтическаго таланта Минскаго нужно признать его философскія стихотворенія.

1896. Февраль.

Символы (пѣсни и поэмы). *Д. Мережковскаго.* Спб. 1892 г. Изданіе А. С. Суворина.

Въ 1888 г. г. Мережковскій издалъ небольшой томикъ стихотвореній, не имѣвшій никакого успѣха. Легкій и плавный версификаторъ, г. Мережковскій поразилъ искусственностью тона, реторической декламаціей, фальшивостью придуманныхъ настроеній. Книжка молодого автора появилась почти вслѣдъ за первыми изданіями стихотвореній Надсона и Минскаго, и публика такъ же, какъ и литературная критика, не могли не замѣтить, что поэтическое пѣснопѣніе г. Мережковскаго въ большинствѣ случаевъ представляетъ перепѣвъ—безъ увлеченія, даже безъ особой внѣшней силы выраженія—тѣхъ мотивовъ, которые, хорошо-ли, худо-ли, разрабатывались названными поэтами. У Надсона была одна болѣзненно дребезжавшая струна, на которую откликнулось, по странной прихоти судьбы, такое множество народу, что получилась удивительная иллюзія: среднее, хотя въ общемъ симпатичное дарованіе сдѣлало впечатлѣніе чего-то оригинальнаго и сильнаго. Шумъ рукоплесканій, громкіе настойчивые крики некомпетентной массы создали вокругъ молодого поэта разгоряченную атмосферу, почти такую-же, какая выпадаетъ на долю истинныхъ и замѣчательныхъ талантовъ... А молва разносила отъ края до края печальное извѣстіе о неизлѣчимомъ недугѣ, физическихъ страданіяхъ Надсона. Писатель съ невыяснившимся призваніемъ, съ неглубокими и невсегда правдивыми настроеніями вдругъ оказался славнымъ преемникомъ традицій Пушкина, Лермонтова и Некрасова. Посыпались лавры, цвѣты, гдѣ-то сдѣлана была Надсону шумная овація: взволнованная толпа, разступившись и рукоплеская, давала дорогу больному поэту, и, расходясь, восторженно повторяла знаменитыя слова: «облетѣли цвѣты, догорѣли огни...» А тутъ еще приключилась въ высшей степени

импонирующая и романтически-обаятельная исторія: свѣтская красавица съ чудными глазами написала поэту золотымъ перомъ девяносто второй пробы рядъ писемъ, полныхъ граціознаго кокетства, возвышенной любви и восторженныхъ похвалъ, похвалъ безъ конца. Графиня Лида̀ такъ и писала Надсону: «Вы должны жить, вы будете жить, вы обязаны жить, такъ какъ вашъ талантъ необходимъ для людей, какъ необходимы для нихъ свѣтъ, тепло, воздухъ, пѣніе и музыка». Когда послѣ смерти Надсона обнародавана была переписка его съ графиней Лидой, впечатлѣніе получилось головокружительное. Казалась, будто вся Россія была у ногъ поэта: лавры отъ разночинной интеллигенціи, благоуханные цвѣты отъ нѣжно-влюбленныхъ свѣтскихъ красавицъ. Признаніе демократическихъ массъ и признаніе тонкое, опьяняющее, аристократическое—золотымъ перомъ на душистой веленевой бумагѣ. Такого почета не удостоился ни одинъ поэтъ до-надсоновскаго періода̀ и, можно сказать, литература наша раскололась на двѣ половины—до Надсона и послѣ На̀дсона, съ цвѣтами и безъ цвѣтовъ, съ нервозно бурными аплодисментами и безъ аплодисментовъ.

Значительный успѣхъ выпалъ на долю и другого поэта—г. Минскаго. Г. Минскій пользуется извѣстностью и въ настоящее время, и мы думаемъ, что эта извѣстность основана на прочныхъ началахъ. Несмотря на недостатки формы и стиля, въ стихахъ его чувствуется глубина умственныхъ настроеній и серьезная вдумчивость незаурядной натуры. Философскій элементъ въ произведеніяхъ г. Минскаго очень часто выкупаетъ неудачный оборотъ рѣчи, искусственно патетическія тирады и тотъ недостатокъ мягкости и нѣжности, который такъ мѣшаетъ лирическому творчеству. Г. Минскій не имѣлъ успѣха равнаго успѣху Надсона, но успѣхъ все-таки онъ имѣлъ—не большой, но искренній, безъ газетной рекламы, безъ романтическихъ фальсификацій, безъ ненужныхъ и раздражающихъ претензій и воплей. Писатель долженъ завоевать себѣ мѣсто честнымъ трудомъ и посильнымъ служеніемъ идеаламъ литературы, искусства. Всякое содѣйствіе со стороны, всякаго рода принудительное воздѣйствіе на публику, слишкомъ впечатлительную къ газетному и журнальному шуму, литературное преступленіе по отношенію къ самому писателю. Каково-бы ни было дарованіе г. Минскаго, оно, во всякомъ случаѣ, заслуживаетъ уваженія и симпатіи, и мѣсто, занимаемое имъ въ рядахъ дѣйствующей литературы, завоевано именно честнымъ и самостоятельнымъ трудомъ.

Таковы ближайшіе предшественники г. Мережковскаго — Надсонъ и Минскій. Между этими двумя гранями сложились главнѣйшія его поэтическія произведенія, вошедшія въ первый томикъ его стихотвореній. И дребезжащая струна Надсона, и разсудочно-поэтическая діалектика г. Минскаго отразились въ стихотвореніяхъ г. Мережковскаго. Вся самостоятельная, не переводно-компилятивная часть книги оказалась какимъ-то литературнымъ варіантомъ уже знакомыхъ стихотвореній, съ очень крупными, бросающимися въ глаза недостатками: перепѣвъ г. Мережковскаго фальшиво-тенденціозенъ, резонерски холоденъ, то вялъ и растянутъ, то несдержанно крикливъ и несдержанно патетиченъ.

Въ небольшомъ лирическомъ стихотвореніи — чтобы оно произвело впечатлѣніе, — должны сосредоточиться самыя разнообразныя достоинства: музыкальная форма, сжатыя образныя выраженія, мѣткость и яркость поэтическихъ уподобленій. Въ лирическомъ произведеніи должна быть красота, должно быть искреннее чувство, свободное изліяніе душевнаго настроенія. Одна крикливая нота способна все испортить. Одинъ ходульный, бравурный оборотъ рѣчи можетъ разсѣять всю поэтическую иллюзію. Въ первомъ сборникѣ стихотвореній г. Мережковскаго мы не нашли ни одного стихотворенія, въ которомъ пустая и безсильная реторика не рѣзала бы уха своею претенціозностью и манерностью. И при этомъ—ни тѣни простой сердечности, простого искренняго отношенія къ себѣ и къ читателю. Одно стихотвореніе въ этомъ сборникѣ можно считать въ своемъ родѣ классическимъ. Была любовь, но вотъ наступило разочарованіе. Любовь не изображена, но разочарованіе обосновано въ духѣ Надсоновской музы:

Не думала-ли ты, что, блѣдный и безмолвный,
Я вновь къ тебѣ приду, какъ нищій, умолять,
Тобой отвергнутый, тобою вѣчно полный,
Чтобъ ты позволила у ногъ твоихъ рыдать?
Напрасная мечта! слыхала-ль ты порою,
Что въ милой праздности не всѣ, какъ ты, живутъ,
Что *гдѣ-то* есть борьба, и мысль, и честный трудъ,
И что предъ ними ты—ничто съ твоей красою?
Смотри,—меня зоветъ огромный, свѣтлый міръ:
Есть у меня безсмертная природа,
И молодость, и гордая свобода,
И Рафаэль, и Данте, и Шекспиръ!
. . . .

Ты гнѣва моего, повѣрь, не заслужила,—
Но еслибъ ты могла понять, какая сила
Была у ногъ твоихъ...

Стихотвореніе это подписано 1886 годомъ. Но въ 1891 году горделивое самочувствіе, сознаніе въ себѣ огромной силы не покидало молодого поэта. Въ стихотвореніи «Везувій», напечатанномъ среди другихъ многочисленныхъ «символовъ» г. Мережковскаго, поэтъ съ высоты огнедышащей горы посылаетъ сочувственный привѣтъ, какъ равный равному, свѣтлому легендарному герою Прометею:

...Къ безднѣ
Я подошелъ и въ кратеръ заглянулъ:
Горячій паръ клубами вырывался...
...Я счастливъ тѣмъ, что нѣтъ въ душѣ смиренья
Передъ тобой, слѣпая власть природы!..
Я здѣсь стою, *никѣмъ не* побѣжденный,
И къ небесамъ поднявъ чело,
Тебя ногами попираю,
О древній Хаосъ, праотецъ вселенной.

Это не поэзія, а чистѣйшая рисовка. Когда поэтъ говоритъ, заглянувъ въ кратеръ вулкана:—«тебя, о древній Хаосъ, ногами попираю» — читателю приходитъ на умъ, что авторъ въ своей неискренности сбивается на ложный путь чисто мелодраматическихъ эффектовъ. Мало-ли сколько ногъ перебывало на Везувіи, мало-ли кто взбирался на вершину вулкана, и однако же никто съ такою откровенностью не состязался съ нимъ въ могуществѣ. Въ нашей литературѣ, кажется, только г. Мережковскій вздумалъ окончательно притоптать, раздавить или однимъ дыханіемъ генія сгромыхнуть въ бездну небытія этотъ злополучный вулканъ.

Кромѣ оригинальныхъ стихотвореній въ двухъ книжкахъ г. Мережковскаго есть не мало поэтическихъ компиляцій на различныя темы. «Протопопъ Авакумъ», «Донъ-Кихотъ», «Сакья Муни», «Францискъ Ассизскій», «Возвращеніе къ природѣ» и другія вещи написаны по различнымъ литературнымъ пособіямъ и гдѣ было возможно—съ фотографической вѣрностью оригинальнымъ документамъ. Г. Мережковскій неутомимый работникъ, и путь стихотворныхъ компиляцій, переводовъ ему вполнѣ по силамъ. Въ «Прометеѣ» чувствуется способный переводчикъ, умѣющій если не всегда вѣрно и точно передать, то во всякомъ случаѣ—понять основную мысль перево-

димаго текста. Въ буддійскихъ легендахъ нѣкоторыя отдѣльныя строчки, такъ сказать, выписаны не безъ увлеченія и чувства. Переводъ, компиляція—естественная сфера для дарованія г. Мережковскаго, и въ этой сферѣ поэта, повидимому, привлекають имена дѣйствительно замѣчательныхъ и достойныхъ хорошей передачи авторовъ древняго міра.

Новый сборникъ стихотвореній г. Мережковскаго—«Символы»—отмѣченъ такою своеобразною печатью, что о немъ стоитъ сказать нѣсколько словъ. Г. Мережковскій, повидимому, распростился съ прежними — гражданскими темами. Новыя вѣянія должны имѣть своего поэтическаго истолкователя, а г. Мережковскій обладаетъ достаточными дарованіями для всякаго рода литературныхъ передѣлокъ и компиляцій — то въ формѣ стихотворнаго разсказа, то въ формѣ полулирическаго, полурезонерскаго монолога. Между книжкой стихотвореній г. Мережковскаго, изданной въ 1888 году, и только что появившимися въ изданіи г. Суворина «Символами»—пропасть очевидная и крайне любопытная.

Вся эта новая книжка г. Мережковскаго представляетъ собою почти сплошное философствованіе на религіозную тему. Если бы всѣ эти длинныя поэмы—«Вѣра», «Смерть», «Возвращеніе къ природѣ»—были одушевлены живымъ и искреннимъ чувствомъ, то при недостаткахъ чисто художественнаго свойства—вымученныхъ красках, подражательномъ стихѣ, отсутствіи серьезнаго психологическаго матеріала и характеровъ—эти поэмы могли бы всетаки имѣть нѣкоторое литературное значеніе. Молодое литературное поколѣніе воспитывалось до сихъ поръ въ слишкомъ узкомъ кругу одностороннихъ, утилитарныхъ понятій, и можно было бы только порадоваться всякой попыткѣ расширить горизонтъ поэтическаго созерцанія, раздвинуть предѣлы поэтическаго творчества. Къ сожалѣнію, попытка г. Мережковскаго имѣетъ всѣ признаки разсчетливой тенденціозности: черты мистицизма, разсѣянныя въ «Символахъ», являются какими-то случайными придатками къ совершенно обычнымъ и банально разработаннымъ сюжетамъ. Это не увлекательная и чистая струя восторта, бьющая изъ глубины души, а какое-то случайное вѣяніе извнѣ, какая-то аффектація молодого стихотворца, легко отдающагося попутнымъ теченіямъ. Всѣ эти длинныя, растянутыя и на половину безсодержательныя поэмы съ удовольствіемъ отдашь за одно небольшое, но искренно прочувствованное стихотвореніе, написанное съ дѣйствительнымъ талантомъ, не ис-

коверканное никакою игрою на повышеніе тѣхъ или другихъ философскихъ принциповъ.

«Вѣра», быть можетъ, лучшее поэтическое произведеніе г. Мережковскаго, но и здѣсь слишкомъ много дѣланныхъ стиховъ, растянутыхъ описаній и пылкихъ возгласовъ. Лирическія отступленія въ этой поэмѣ либо черезчуръ прозаичны, либо черезчуръ приподняты въ разсчетѣ на впечатлѣніе импонирующаго величія. Герой разсказа, похоронивъ любимую дѣвушку, сразу совершенно перерождается.

Онъ сталъ сердечнѣй, проще и добрѣй,
Урокъ судьбы прошелъ ему не даромъ,
Сергѣй подъ первымъ жизненнымъ ударомъ
Окрѣпъ душой...

Одинъ ударъ—и глупый фразеръ обернулся блестящимъ, любящимъ и преданнымъ отечеству ученымъ профессоромъ.

Въ большой аудиторіи шумитъ
Толпа студентовъ...
Толпы затихли. Всѣ вниманья полны.
Онъ говорилъ, и рѣчь его лилась
Съ волнующей сердца свободной силой...

Таковъ заключительный эпизодъ поэмы, а вслѣдъ за нимъ—лирическое отступленіе автора въ четырехъ патетическихъ куплетахъ:

Богъ помочь всѣмъ, кто въ нашъ жестокій вѣкъ
Желаетъ блага искренно отчизнѣ,
Въ немъ навсегда не умеръ человѣкъ;
Кто ищетъ новой вѣры, новой жизни,
Кто не измѣнитъ родинѣ во вѣкъ!.

Смыслъ всѣхъ своихъ символовъ г. Мережковскій сообщаетъ намъ въ стихотвореніи «Богъ», которымъ открывается его новая книжка.

Я Бога жаждалъ—и не зналъ,
Еще не вѣрилъ, но любя,
Пока разсудкомъ отрицалъ,
Я сердцемъ чувствовалъ Тебя,
И Ты открылся мнѣ: Ты—міръ,
Ты—все. Ты—небо и вода,
Ты—голосъ бури, Ты—эѳиръ,
Ты—мысль поэта, Ты—звѣзда...

Чтобы все освѣтить лучемъ божественности—вопреки непосредственному и жгучему чувству разлада между міромъ внѣшнимъ и

внутреннимъ, между поэзіей внѣшнихъ красокъ и поэзіей внутренней скорби и внутреннихъ радостей — нужны необычайныя творческія силы, нуженъ талантъ Гёте, Шелли, а не тотъ талантъ мелкаго пошиба, съ ничтожно горделивыми мечтаніями, съ вѣчнымъ шатаньемъ справа налѣво и слѣва направо по всѣмъ путямъ возможнаго литературнаго успѣха, которымъ надѣлены писатели нашихъ дней. Для великихъ литературныхъ задачъ требуются сильные характеры, величавыя натуры.

Попроще, поменьше ломанья, побольше искренности! Таланты ростутъ только въ освѣжающей атмосферѣ искренней гуманности и труда въ *посильныхъ* литературныхъ предѣлахъ. Всякая фальшь передъ самимъ собой отравляетъ душу, какъ ядъ. Она умаляетъ и принижаетъ внутреннія силы.

1892. Апрѣль.

Д. С. Мережковскій. Новыя стихотворенія. (1891—1895). Спб. 1896.

Въ небольшой, изящно изданной книжкѣ собраны новѣйшія стихотворенія г. Мережковскаго. Авторъ не включилъ сюда ничего стараго: настоящая книжка должна показать новый идейный горизонтъ поэта,—его пристрастіе къ тому, что находится какъ-бы за предѣлами его собственной натуры, но по контрасту возбуждаетъ, увлекаетъ и дразнитъ его своею оригинальною силою. Откликаясь на всякое свѣжее вѣяніе въ области литературы, г. Мережковскій, съ юношескою неустойчивостью, даетъ ему всецѣло овладѣть своимъ умомъ и талантомъ. Въ теченіе немногихъ лѣтъ его поэтическое творчество успѣло пройти черезъ разныя школы, начиная либерально-тенденціозною школою «Отечественныхъ Записокъ», съ ея популярными представителями послѣдняго времени—Плещеевымъ и Надсономъ, и кончая школою современнаго новаторства, въ которой бродятъ, не сливаясь въ одно цѣлое, диллетантское ученіе о двойственности міра и истинно демоническія идеи Фридриха Ницше. Къ каждому теченію въ литературѣ поэтъ присоединяется съ новымъ пыломъ и умственнымъ возбужденіемъ, отдаваясь идеямъ болѣе крупныхъ мыслителей, иногда до полнаго поглощенія его собственной поэтической индивидуальности. Въ этой нервной воспріимчивости ко всему новому, изящному, не шаблонному, въ этой лихорадочной энергіи, съ которой мысль его стремится къ развитію при помощи знанія и изученія, въ этомъ пытливомъ исканіи истинъ, расширяющихъ внутренній и внѣшній горизонтъ—при мерцающемъ огонькѣ не вполнѣ оригинальной поэтической фантазіи—вся сущность литературной дѣятельности г. Мережковскаго. Между новѣйшими молодыми писателями онъ болѣе другихъ начитанъ въ нѣкоторыхъ областяхъ искусства и поэзіи. Современныя вѣянія

овладѣли всѣми его симпатіями. То, что есть въ его талантѣ наиболѣе гибкаго и эстетически-тонкаго, захвачено новымъ движеніемъ въ литературѣ. Въ романѣ «Отверженный»—цѣлыя страницы представляютъ болѣе или менѣе яркую передачу, безъ какой-либо серьезной критической переработки, эстетическихъ и философскихъ идей, которыя стали распространяться въ обществѣ только въ послѣднее время. Въ послѣднихъ стихотвореніяхъ г. Мережковскаго эти идеи также нашли себѣ отраженіе. Все, что есть въ современныхъ настроеніяхъ демоническаго и протестантскаго, — въ стихахъ г. Мережковскаго выступаетъ почти безъ поэтическаго покрова, въ словахъ сухихъ и однообразныхъ. Душа поэта, которая умѣетъ иногда показать себя въ изящномъ художественномъ описаніи природы, въ личныхъ жизненныхъ воспоминаніяхъ и поэтической комбинаціи современныхъ и классическихъ образовъ, не даетъ себя чувствовать въ этихъ проповѣдническихъ стихотворныхъ тирадахъ, несмотря на постоянные, кричащіе призывы къ жизни, къ свободѣ, къ дерзновенному сатанинскому смѣху. При гладкомъ, хорошо отшлифованномъ стихѣ, при стилистической отдѣлкѣ, доведенной до извѣстнаго совершенства, въ поэтическихъ произведеніяхъ г. Мережковскаго воображеніе читателя напрасно будетъ искать того, что составляетъ живой нервъ всякаго творчества — художественной искренности, умственной простоты и ясности, не допускающей никакой шумной декламаціи, предохраняющей отъ всякой претенціозной, но безсодержательной реторики. Именно идейные стихи его, несмотря на агитаціонный пылъ, на безукоризненность внѣшнихъ выраженій, не отличаются силою настоящаго поэтическаго новаторства. Въ образахъ не чувствуется вдохновенія. Слогъ возвышенъ, ярокъ, металлически звонокъ, но не гибокъ и не мягокъ, какъ гибка и мягка живая органическая ткань. При нѣкоторой природной наивности поэта, эти демоническіе призывы не производятъ серьезнаго впечатлѣнія. Въ его стихотвореніяхъ новаго типа нѣтъ того суроваго, выдержаннаго въ своихъ настроеніяхъ духа, безъ котораго вражда съ людьми, съ устоявшимися, но уже отживающими понятіями никогда не сдѣлается значительнымъ явленіемъ въ литературѣ. Увлеченный могучимъ въ своихъ страстяхъ и противорѣчіяхъ Ницше, г. Мережковскій какъ-бы не замѣчаетъ, что его собственныя новаторскія вдохновенія лишены темперамента, силы, что въ нихъ философская *тенденція* выступаетъ не

въ образахъ, а въ прозаическихъ словахъ и фразахъ возбужденнаго, но по существу разсудочнаго краснорѣчія.

Книжка г. Мережковскаго открывается стихотвореніемъ, называющимся «Дѣти ночи».

Устремляя наши очи
На блѣднѣющій востокъ,
Дѣти скорби, дѣти ночи,
Ждемъ, придетъ-ли нашъ пророкъ.
Мы *невѣдомое* чуемъ
И, съ надеждою въ сердцахъ
Умирая, мы тоскуемъ
О несозданныхъ мірахъ.
Дерзновенны наши рѣчи,
Но на смерть осуждены,
Слишкомъ ранніе предтечи
Слишкомъ медленной весны.
Погребенныхъ воскресенье
И, среди глубокой тьмы,
Пѣтуха ночное пѣнье,
Холодъ утра—это мы.
Наши гимны—наши стоны;
Мы для новой красоты
Нарушаемъ всѣ законы,
Преступаемъ всѣ черты.
Мы—соблазнъ неутоленныхъ,
Мы—посмѣшище людей,
Искра въ пеплѣ оскорбленныхъ
И потухшихъ алтарей.
Мы—надъ бездною ступени,
Дѣти мрака, солнца ждемъ,
Свѣтъ увидимъ и, какъ тѣни,
Мы въ лучахъ его умремъ.

При сознательномъ стремленіи автора ко всему, что смѣло и дерзновенно, въ этомъ стихотвореніи его нѣтъ тѣхъ яркихъ образовъ, которые сами по себѣ выражали-бы душевное дерзновеніе и поэтическій экстазъ, прорывающійся за черту отживающихъ рутинныхъ законовъ. «Мы *невѣдомое* чуемъ», восклицаетъ поэтъ. Но при всемъ сочувствіи къ философскому и поэтическому исканію новыхъ, еще невѣдомыхъ истинъ, мы не находимъ въ книжкѣ г. Мережковскаго того оригинальнаго мышленія, той оригинальной фантазіи, которыя прокладываютъ дорогу къ новой красотѣ въ жизни и творчествѣ. «Дерзновенны наши рѣчи»—говорится далѣе въ этомъ про-

граммномъ стихотвореніи. Но гдѣ и въ чемъ именно выразилось это дерзновеніе въ стихотвореніяхъ г. Мережковскаго? Быть дерзновеннымъ не то-же самое, что преклоняться, даже пылко, искренно, даже съ энтузіазмомъ преклоняться передъ чужимъ дерзновеніемъ. Дерзновеніе есть природный даръ духа. Все стихотвореніе г. Мережковскаго проникнуто скорѣе самоуничиженіемъ, чѣмъ дерзновеніемъ свободной мысли и свободнаго чувства. Называя себя и себѣ подобныхъ «слишкомъ ранними предтечами слишкомъ медленной весны», поэтъ не замѣчаетъ, что онъ прибѣгаетъ для подтвержденія своей мысли къ образамъ столь-же надуманнымъ, сколько и противорѣчивымъ. Его новая поэзія называется имъ то «воскресеніемъ погребенныхъ», то «ночнымъ пѣньемъ пѣтуха», то «холодомъ утра», то «ступенями надъ бездною».

За этимъ первымъ стихотвореніемъ слѣдуютъ другія стихотворенія съ очень несложнымъ монотоннымъ выраженіемъ демонической идеи. Смѣхъ и хохотъ, дерзновенный смѣхъ и хохотъ,—вотъ новые лозунги демонической борьбы съ тѣмъ, что угнетаетъ и обезсиливаетъ человѣческую природу.

Я люблю безумную свободу:
Выше храмовъ, тюремъ и дворцовъ
Мчится духъ мой къ дольнему восходу,
Въ царство вѣтра, солнца и орловъ.

Но именно безумной свободы мы не видимъ въ поэтическихъ произведеніяхъ г. Мережковскаго, какъ не слышимъ въ нихъ того жизнерадостнаго или дерзновеннаго смѣха, который воспѣвается во многихъ его стихотвореніяхъ съ такимъ агитаторскимъ жаромъ. Поэтическій смѣхъ—это даръ самыхъ избранныхъ, совершенныхъ художественныхъ натуръ, доступный немногимъ. Легче излить душу въ скорбныхъ или протестующихъ тирадахъ, чѣмъ обнаружить то возвышенное веселье, которое возможно только при особомъ эстетическомъ сліяніи съ міромъ въ его гармонической законченности. Легче волновать читательскіе нервы разными лирическими признаніями, увлекать и уносить воображеніе образами поэтической тоски и грусти, чѣмъ вызвать въ комъ нибудь подъемъ свѣтлыхъ, безоблачныхъ, играющихъ настроеній. Но именно такихъ жизнерадостныхъ, въ глубокомъ смыслѣ этого слова, стихотвореній мы не находимъ въ новомъ сборникѣ г. Мережковскаго. Молодой поэтъ только агитируетъ за смѣхъ, но самъ не смѣется—ни тѣмъ

непринужденнымъ, живымъ и заразительнымъ смѣхомъ, которымъ смѣются натуры гармоническія, ни тѣмъ сатанинскимъ смѣхомъ, который, какъ гроза, очищаетъ затхлую атмосферу жизни, разрушая все омертвѣвшее, пробуждая въ людяхъ потребность въ отрицаніи устарѣвшихъ идей и понятій. Въ комбинаціи поэтическихъ мыслей и образовъ г. Мережковскаго нѣтъ ничего, что было-бы просто и непосредственно, какъ смѣхъ, хотя поэтъ на всѣ лады призываетъ не только къ смѣху, но даже къ вакхическому хохоту. Смѣху посвящено г. Мережковскимъ цѣлое стихотвореніе.

СМѢХЪ.

Эту заповѣдь въ сердцѣ своемъ напиши:
Больше счастья, добра и себя самого
Жизнь люби,—выше нѣтъ на землѣ ничего.
Смѣй желать. Если хочешь—иди, согрѣши,
Но да будетъ безстрашенъ, какъ подвигъ, твой грѣхъ.
Въ мукахъ радостный смѣхъ сохрани до конца:
Нѣтъ ни въ жизни, ни въ смерти прекраснѣй вѣнца,
Чѣмъ послѣдній, безстрастный, ликующій смѣхъ,
Смѣхъ дѣтей и боговъ,
Выше зла, выше бурь,
Этотъ смѣхъ, какъ лазурь—
Выше всѣхъ облаковъ.
Есть одна только вѣчная заповѣдь—жить
Въ красотѣ, въ красотѣ, несмотря ни на что,
Ужасъ міра понявъ, какъ не понялъ никто,
Безпредѣльную скорбь безпредѣльно любить.

Безстрастный, хотя и ликующій смѣхъ, высокій, какъ лазурь, смѣхъ, сопровождающій грѣхи и страданія,—этотъ смѣхъ превозносится поэтомъ въ разныхъ, столь-же произвольныхъ и малозначительныхъ сочетаніяхъ риторическихъ словъ. «Одинъ есть подвигъ въ жизни—радость, одна есть правда въ жизни—смѣхъ!» восклицаетъ г. Мережковскій, наивно утрируя вакхическое міросозерцаніе. Даже невинныя веселыя ласточки рисуются поэту уносящимися въ неизмѣнную лазурь съ «дерзостнымъ хохотомъ». Хохотъ и дерзость—два излюбленныхъ слова изъ новѣйшаго демоническаго лексикона г. Мережковскаго. «Люблю я зло, люблю я грѣхъ, люблю я дерзость преступленья», говоритъ онъ съ дѣланнымъ изступленіемъ. Но иногда, какъ-бы забывъ демоническую терминологію, какъ-бы сложивъ непосильное бремя сатанинской программы, г. Мережков-

скій обнаруживаетъ природную простоту своего сердца—въ спокойныхъ, лирическихъ стихотвореніяхъ, не лишенныхъ поэтической задушевности. Образы ясные и несложные удаются ему. Покинувъ ходули, поэтъ обращается къ читателю со словами, имѣющими иногда живой поэтическій смыслъ:

Блаженъ, въ чьемъ сердцѣ миръ глубокій,
Кто вѣритъ въ Бога и людей,
Кто никогда, отъ зла далекій,
Не лгалъ предъ совѣстью людей.
Онъ не одинъ подъ небесами:
На каждый дружескій привѣтъ
Природа всѣми голосами
Съ любовью шлетъ ему отвѣтъ...
Но божьихъ звѣздъ любовный взоръ,
Улыбка неба голубого,
Для сердца темнаго и злого—
Живой мучительный укоръ.

Несмотря на вялость и общеизвѣстность напѣва, стихотвореніе это, какъ и нѣкоторыя другія въ томъ-же родѣ, прочитывается безъ всякаго напряженія, безъ раздражающаго ощущенія фальши. Такія стихотворенія, можно сказать, составляютъ постоянную параллель новаторскимъ стихотвореніямъ Мережковскаго, показывая, что въ авторѣ еще не сложилось цѣльнаго, опредѣленнаго міровоззрѣнія, оправдывающаго какую-нибудь стихотворную агитацію въ извѣстномъ направленіи. При этомъ нельзя не отмѣтить, что именно мирные мотивы выступаютъ въ произведеніяхъ г. Мережковскаго съ какою-то особенною непосредственностью и даже наивностью. На пространствѣ нѣсколькихъ печатныхъ листовъ слово «лазурь», почти всегда замѣняющее у Мережковскаго слово «небо», встрѣчается болѣе десяти разъ. Можно сказать, что надъ всѣми произведеніями поэта, прославляющими вакхическій смѣхъ, зло и дерзость преступленья, простирается невинная спокойная лазурь, любезная его врожденнымъ, природнымъ инстинктамъ. «Неумолимая *лазурь»* сіяетъ надо всѣмъ вѣчною улыбкою. Поверженные во мракъ титаны вспоминаютъ и любятъ *лазурь*. Что-то «неуловимое» сквозитъ «въ страницахъ древнихъ книгъ», какъ и въ *лазури*. «Подъ куполомъ безстрастно молчаливыхъ святыхъ небесъ, гдѣ все *лазурь* и свѣтъ, намъ кажется, что можно быть счастливымъ»... Успокоенныя тучи «спятъ въ безжизненной *лазури*»... «И вновь,

какъ въ первый день созданья, *лазурь* небесная тиха»... «Въ сердцѣ безбурномъ, въ небѣ *лазурномъ*—вѣчный покой». Въ книжкѣ Мережковскаго стихотворенія съ демоническимъ содержаніемъ постоянно смѣняются тихими, скромными изліяніями.

Но мы были-бы несправедливы къ поэтической дѣятельности Мережковскаго, если-бы не отмѣтили въ его новомъ сборникѣ нѣскольких стихотвореній, обнаруживающихъ въ его талантѣ извѣстную художественную силу. Въ нихъ поэтъ вѣренъ тѣмъ сторонамъ своего дарованія, которыя развились въ немъ подъ воздѣйствіемъ античной литературы. Въ стихотвореніяхъ этого рода, несмотря на отсутствіе нѣжной, музыкальной мелодіи, чувствуется подъемъ воображенія. Въ нихъ замѣтенъ положительный талантъ. Этими стихотвореніями, правда немногочисленными, Мережковскій занялъ въ современной литературѣ видное мѣсто, сталъ рядомъ съ лучшими, наиболѣе интеллигентными ея работниками. Въ стихотвореніи «Леда» — несмотря на явныя черты подражательности—описанія богаты тонкими, художественно мѣткими эпитетами. Сладострастная, любовная истома передана поэтомъ сильно и ярко. Недурныя строфы мы находимъ въ стихотвореніи «Парки». Фатальность судьбы, бренность жизни выражены здѣсь простыми, спокойными, поэтически-внушительными словами. Но и въ стихотвореніяхъ болѣе современнаго и болѣе лирическаго характера — если только они не подогрѣты искусственнымъ для Мережковскаго демонизмомъ—попадаются отдѣльныя строки, звучныя и красивыя. Таковы стихотворенія «Темный ангелъ», «Изгнанники», «Проклятіе любви», «Осенніе листья» и нѣкоторыя другія. Маленькое стихотвореніе «Волны», несмотря на блѣдность художественныхъ чертъ и нѣкоторую дисгармоничность отдѣльныхъ выраженій, подкупаетъ своею искренностью въ передачѣ всей безпомощности человѣческаго языка передъ красотами природы.

Я-бы людямъ не могъ разсказать, почему
Вы для сердца, о волны, родныя.
Только знаю, что чѣмъ непонятнѣй уму,
Тѣмъ я глубже душою пойму
Ваши рѣчи живыя.
Я люблю васъ, не знаю зачѣмъ и за что,
Только знаю, что здѣсь, передъ вами,
Наши пѣсни ничтожны: вы скажете то,
Что во вѣки не можетъ никто
Разсказать никакими словами.

Мы разсмотрѣли все, что есть интереснаго и наиболѣе характернаго въ новомъ сборникѣ Мережковскаго. При всей пылкости идейныхъ увлеченій поэта, онъ не агитаторъ, не проповѣдникъ, потому-что въ его талантѣ нѣтъ увлекающей и побѣждающей страсти. Несмотря на философскія притязанія, лирика его не отличается ни силой, ни оригинальностью,—и въ этомъ отношеніи произведенія его не только не составляютъ сколько-нибудь серьезнаго явленія въ литературѣ, но очень часто оскорбляютъ непосредственное эстетическое чувство читателя своею нервической крикливостью. По духу своего таланта Мережковскій—живописецъ съ яркими, но холодными красками, съ живымъ пониманіемъ классическаго міра въ его трагическихъ и эпическихъ выраженіяхъ. Его переводы Эсхила и Софокла, его недавній переводъ замѣчательнаго греческаго романа Лонгуса «Дафнисъ и Хлоя», блестящія историческія декораціи въ его собственномъ романѣ «Отверженный», его увлеченіе латинскимъ возрожденіемъ — все это убѣждаетъ насъ въ томъ, что Мережковскій могъ бы выйти на серьезную литературную дорогу, развивая свои силы именно въ этомъ направленіи — углубляя и расширяя свое чисто эпическое, описательное дарованіе. Демонизмъ, не свойственный его духу, долженъ отпасть отъ него, какъ искусственно разогрѣтая тенденція, наивныя краски въ изображеніи идиллическихъ настроеній—замѣниться иными, болѣе оживленными и разнообразными красками, которыя мы находимъ и теперь въ тѣхъ его произведеніяхъ, гдѣ ему удается быть самимъ собою.

1896. Мартъ.

Федоръ Сологубъ. Стихи. Книга первая. Спб. 1896 г.

Г. Сологубъ еще очень недавно началъ свою литературную дѣятельность — небольшими стихотвореніями, которыя печатались на страницахъ «Сѣвернаго Вѣстника». Съ перваго-же взгляда не трудно было отмѣтить въ этихъ стихотвореніяхъ признаки поэтическаго дарованія. Что-то не ординарное, чуждое обычныхъ пошлыхъ житейскихъ представленій, пробивалось въ нихъ отдѣльными, иногда надуманными образами, обвѣянными легкимъ холодомъ своеобразныхъ головныхъ настроеній. У начинающаго автора ничто не принимало рѣзкой, яркой формы, и, среди этихъ блѣдныхъ, иногда звучныхъ, но всегда нѣсколько напряженныхъ строфъ, поэтическая мысль свѣтилась какъ-бы сквозь туманъ морознаго петербургскаго дня. Не выступая съ настоящею силою, она не производила полнаго впечатлѣнія на читателя, хотя, при нѣкоторомъ вниманіи, даже эти незаконченныя, тусклыя произведенія легко было выдѣлить изъ сѣрой массы бездарнаго, ничтожнаго стихотворства, которымъ наполняются страницы журналовъ и безчисленныхъ «поэтическихъ» сборниковъ, выпускаемыхъ ежегодно разными литературными предпринимателями. У г. Сологуба есть литературный талантъ, далеко еще не опредѣлившійся, разъѣдаемый какою-то болѣзненностью, но талантъ несомнѣнный. Талантъ этотъ рельефнѣе всего отразился въ его небольшомъ беллетристическомъ очеркѣ подъ названіемъ «Тѣни», обратившемъ на себя вниманіе печати и публики. За этимъ разсказомъ, представляющимъ нѣкоторый положительный вкладъ въ современную литературу, г. Сологубъ не написалъ въ области беллетристики ничего такого, что обнаружило-бы въ немъ ростъ его творческихъ силъ въ извѣстномъ направленіи, что показало-бы въ немъ побѣду надъ тѣми внутренними теченіями, которыя мѣшали и мѣшаютъ его мысли, его лучшимъ настроеніямъ пробиться въ свѣтлыхъ образахъ

настоящаго искусства. О молодомъ писателѣ съ незначительнымъ литературнымъ опытомъ и явными, крупными недочетами въ области эстетическаго развитія нельзя еще, конечно, судить съ полной увѣренностью. Трудно сказать, что ожидаетъ г. Сологуба въ будущемъ. Но не подлежитъ сомнѣнію, что его дарованіе, не яркое, въ общемъ монотонное, нуждается въ усиленной систематической обработкѣ и питаніи живыми элементами широкаго умственнаго просвѣщенія. Безъ огромнаго труда, въ разныхъ направленіяхъ, надъ самимъ собою, г. Сологубу не развить тѣхъ задатковъ живого, идейнаго творчества, которые проявились въ его «Тѣняхъ» и иногда замѣтны въ его недавно выпущенной книжкѣ стихотвореній. Объ этомъ небольшомъ сборникѣ мы скажемъ только нѣсколько словъ. Онъ выдѣляется между сборниками стихотвореній такихъ поэтовъ, какъ Коринфскій, Федоровъ, не говоря уже о произведеніяхъ бездарныхъ ремесленниковъ, — какъ Медвѣдскій, Шуфъ и др. Въ стихотвореніяхъ г. Сологуба есть черты, поднимающія ихъ и надъ стихами неутомимаго г. Бальмонта, съ его томительною приторностью, разсчитанною на плѣненіе наивныхъ сердецъ изъ толпы, съ его реторичностью и вычурностью, предназначенною для того, чтобы породнить его съ новѣйшими философскими теченіями въ литературѣ. Иногда въ нихъ чувствуется сила и простота. Когда ему удается выразить до конца опредѣленную поэтическую мысль, стихъ его пріобрѣтаетъ какой-то матовый звонъ и художественную прелесть.

Въ стихотвореніи подъ названіемъ «Творчество» г. Сологубъ отразилъ съ нѣкоторой проникновенностью превосходную платоновскую мысль. Не будучи особенно выдающимся по тонкости литературной отдѣлки, стихотвореніе это обнаруживаетъ въ авторѣ интеллигентный строй поэтическаго мышленія, какой не встрѣчается у заурядныхъ работниковъ печати.

Темницы жизни покидая,
Душа возносится твоя
Къ дверямъ мечтательнаго рая,
Въ недостижимые края.
Встрѣчаютъ вѣчныя видѣнья
Ея стремительный полетъ,
И ясный холодъ вдохновенья
Изъ грезъ кристаллы создаетъ.
Когда-жъ, на землю возвращаясь,
Непостижимое тая,

Она проснется, погружаясь
Въ туманный воздухъ бытія,—
Небесный лучъ воспоминаній
Внезапно вспыхиваетъ въ ней,
И злобный мракъ людскихъ страданій
Прорѣжетъ молніей своей.

Первая строфа безупречна во всѣхъ отношеніяхъ: стихъ прозраченъ, эпитеты точны и рѣшительны. Вторая строфа, при отдѣльныхъ удачныхъ выраженіяхъ, страдаетъ уже нѣкоторой дѣланностью.

Стихотвореніе «Качели» выдержано отъ начала до конца по формѣ и мысли. Это—прелестный набросокъ, въ которомъ улавливается непосредственное поэтическое настроеніе. Духъ, оживляющій «Тѣни», перелился въ это стихотвореніе и облекся въ другія болѣе яркія краски, но въ столь-же сжатыя и глубоко-меланхолическія выраженія.

Въ истомѣ тихаго заката
Грустило жаркое свѣтило.
Подъ кровлей ветхой гнулась хата,
И тѣнью садъ пріосѣнила.
Березы въ немъ угомонились
И неподвижно пламенѣли.
То въ тѣнь, то въ свѣтъ переносились
Со скрипомъ звонкія качели.
Печали ветхой злою тѣнью
Моя душа полуодѣта,
И то стремится жадно къ тлѣнью,
То ищетъ радости и свѣта.
И покоряясь вдохновенно
Моей судьбы предначертаньямъ,
Переношусь попеременно
Отъ безнадежности къ желаньямъ.

Но такихъ удачныхъ стихотвореній въ книжкѣ г. Сологуба немного, и авторъ, повидимому, сознаетъ причины, подтачивающія его творческій процессъ. На минуту раскрывая свою душу съ полной искренностью, онъ самъ отмѣчаетъ недостатки своихъ произведеній. «Больная пѣснь» его тоски «не рождена притворствомъ», но ничто не можетъ вдохнуть въ нее настоящую силу—ни его трудовое упорство, ни звонкая радость весны:

Ея зародыши глубоки,
Ее посѣяли пороки,
И скорбь слезами облила...

1896. Февраль.

К. Бальмонтъ. *Подъ сѣвернымъ небомъ.* Элегіи, стансы, сонеты. Спб. 1894 г.

Г. Бальмонтъ выступаетъ на литературное поприще довольно своеобразно. Соединивъ нѣсколько коротенькихъ стихотвореній, онъ выпускаетъ ихъ небольшою книжечкою въ изящной оберткѣ, съ пышнымъ заглавіемъ: «Подъ сѣвернымъ небомъ». Ничтожная цѣна въ 50 к., хорошая бумага, нѣсколько страницъ для быстраго и легкаго чтенія—все здѣсь по плечу среднему читателю. Такихъ книжекъ можно въ теченіи года выпустить цѣлый десятокъ, и каждая изъ нихъ должна принести извѣстную пользу. Газеты будутъ отзываться о новыхъ и новыхъ томахъ произведеній молодого стихотворца, снисходительные журналы помянутъ его болѣе или менѣе поощрительными словами. Въ какихъ-нибудь два года можно, при усидчивости и настойчивости, при желѣзномъ терпѣніи, опередить на пути славы все современное поколѣніе поэтовъ. Подъ всѣмъ сѣвернымъ небомъ не будетъ человѣка болѣе популярнаго, чѣмъ поэтъ, издающій свои оригинальныя произведенія небольшими, но непрерывно слѣдующими другъ за другомъ выпусками. Положительно можно сказать, что въ славѣ г. Бальмонта потонутъ всѣ мелкія репутаціи современныхъ дѣятелей печати. Настоящая книжка — только начало большого литературнаго предпріятія, въ нѣкоторомъ родѣ поэтическая угроза сверстникамъ и товарищамъ: вотъ посыплются, какъ изъ рога изобилія, новыя и новыя книжки, вотъ г. Бальмонтъ станетъ героемъ дня.

Теперь обратите вниманіе на оригинальныя качества самихъ стихотвореній г. Бальмонта. Холодныя, не оживленныя искреннимъ и глубокимъ чувствомъ, эти стихотворенія, производятъ

какое-то странное впечатлѣніе. Красивыя слова, соединенныя между собою болѣе или менѣе случайнымъ образомъ, при совершенной пустотѣ поэтическаго настроенія, не оставляютъ въ читателѣ никакого воспоминанія о прочитанномъ. Что-то мелькнуло передъ глазами и разсыпалось раньше, чѣмъ вниманіе схватило что-нибудь, какую-нибудь мысль. Художественныя краски скомпилированы по современнымъ иностраннымъ образцамъ, всѣ мотивы — блѣдные отзвуки чужихъ настроеній, испорченныхъ собственнымъ поэтическимъ безсиліемъ. Повсюду чувствуется у него сознательная или безсознательная подражательность, неумѣнье овладѣть ни своею, ни даже чужою мыслью. Надрываясь въ перепѣвахъ современныхъ мотивовъ, то подползая къ Бодлеру, то подбираясь къ Верлэну, г. Бальмонтъ впадаетъ иногда въ циническую откровенность, иногда въ настоящій литературный комизмъ, граничащій съ поэтической галиматьей. Вдругъ, раскрывъ завѣсу семейнаго алькова, онъ предается меланхолическимъ размышленіямъ о безконечной душевной отдаленности предмета его любви при тѣлесной близости съ нимъ. Вдругъ, въ припадкѣ символическаго экстаза, поэтъ набрасываетъ передъ нами слѣдующую непонятную и по способу выраженій совершенно дикую картину:

Вечеръ. Взморье. Вздохи вѣтра.
Величавый возгласъ волнъ.
Близко буря. Въ берегъ бьется
Чуждый чарамъ черный челнъ.
Чуждый чистымъ чарамъ счастья,
Челнъ томленья, челнъ тревогъ
Бросилъ берегъ, бьется съ бурей,
Ищетъ свѣтлыхъ сновъ чертогъ.
Мчится взморьемъ, мчится моремъ,
Отдаваясь волѣ волнъ.
Мѣсяцъ матовый взираетъ.
Мѣсяцъ горькой грусти полнъ.
Умеръ вечеръ. Ночь чернѣетъ.
Ропщетъ море. Мракъ ростетъ.
Челнъ томленья тьмой охваченъ.
Буря воетъ въ безднѣ водъ.

Стихотвореніе это называется «Челнъ томленія» и, по обычаю нашихъ дней, посвящено знаменитому человѣку: кн. А. И. Урусову. Такого стихотворенія въ русской литературѣ до сихъ поръ не имѣ-

лось, и если пожелать играть—въ подраженіе г. Бальмонту—скверною и неполною аллитераціей, можно было-бы сказать: чуждый чутью и чарамъ поэзіи, писатель далеко не уѣдетъ на своему «челнѣ томленья» по бурному океану русской литературы. Мы пожелали-бы молодому стихотворцу побольше литературной серьезности, побольше уваженія къ своимъ собственнымъ скромнымъ способностямъ. Пусть онъ трудится надъ отдѣлкою стиха, но пусть не думаетъ, что перезвонъ рифмъ и начальныхъ буквъ, при бѣдности духовнаго содержанія, можетъ имѣть какое-бы то ни было значеніе. Пусть изображаетъ, что хочетъ, какіе угодно оттѣнки самыхъ капризныхъ и мимолетныхъ душевныхъ настроеній, но пусть не забываетъ, что тайна поэтическаго впечатлѣнія — въ искренности чувства, въ простотѣ и ясности стихотворныхъ выраженій. Пусть не бѣгаетъ за славой: слава убѣгаетъ отъ тѣхъ, которые кладутъ на ея алтарь ничтожные замыслы, не очищенные отъ себялюбивыхъ мечтаній, и вмѣсто вдохновенія, страсти, высокихъ, безразсчетныхъ порывовъ, вносятъ въ литературу духъ разсудочности, мелкихъ заботъ и легкомысленной подражательности моднымъ талантамъ.

1894 г. Апрѣль.

К. Бальмонтъ. Въ безбрежности. Москва, 1895 г.

Новая книжка поэтическихъ произведеній г. Бальмонта, не прибавляя ничего существеннаго къ общей физіономіи молодого писателя, только яснѣе показываетъ недостатки его небольшого литературнаго дарованія. Авторъ хотѣлъ-бы идти вмѣстѣ съ вѣкомъ. Его захватило новое движеніе въ искусствѣ. Въ каждомъ его стихотвореніи—изъ наиболѣе характерныхъ — проглядываетъ напряженное желаніе отразить новыя вѣянія, кружащія головы большимъ и малымъ поэтическимъ талантамъ. Г. Бальмонтъ—за символизмъ въ искусствѣ: въ погонѣ за идеалистическими образами, онъ охотно и часто, съ усердіемъ убѣжденнаго добровольца, пускаетъ въ ходъ разныя утонченныя и рискованныя выраженія для передачи своихъ литературныхъ выдумокъ. Иногда онъ ударяется въ декадентскую реторику, которая, при не особенно богатыхъ красочныхъ средствахъ, неизбѣжно становится чѣмъ-то холоднымъ, мертвеннымъ и тяжеловѣснымъ. Несмотря на извѣстную внѣшнюю красивость, стихи г. Бальмонта читаются съ трудомъ и скоро исчезаютъ изъ памяти, не оставляя въ ней никакого яркаго слѣда. Заурядная мысль при искусственности поэтическихъ описаній, при дѣланномъ стилѣ, не возбуждаетъ никакихъ серьезныхъ эстетическихъ настроеній. Въ своихъ попыткахъ послужить новому искусству г. Бальмонтъ никогда не подходитъ къ предметамъ, его вдохновляющимъ, съ тою простотою, съ какою относится къ сюжетамъ своихъ произведеній всякій истинный талантъ. Онъ мудрствуетъ безъ всякой мѣры по поводу самаго блѣднаго впечатлѣнія и старательно раздуваетъ каждое ничтожное свое ощущеніе. И огромное литературное трудолюбіе, употребленное на изученіе разныхъ новыхъ и старыхъ явленій въ области искусства, и настоящая усидчивость, дохо-

дящая до какого-то фанатическаго упорства, и постоянная игра разными внѣшними эфектами, приспособленными къ господствующему вкусу,—все это мало помогаетъ г. Бальмонту въ его безконечныхъ томительныхъ усиліяхъ овладѣть нѣжными струнами современной поэзіи. Стихотворная крикливость, не лишенная оттѣнка наивной раздражающей сентиментальности, дикія, неуловимыя для воображенія метафоры, грубая механичность въ сочетаніи образовъ и красокъ и при этомъ безнадежная банальность внутреннихъ настроеній и скудость оригинальнаго умственнаго содержанія—вотъ типическія свойства, отличающія все то, что выходитъ изъ-подъ пера этого крайне добросовѣстнаго въ своихъ наивныхъ ухищреніяхъ литератора, имѣющаго, впрочемъ, нѣкоторое преимущество интеллигентности и начитанности передъ другими его товарищами. Г. Бальмонту нельзя отказать въ знаніи иностранныхъ языковъ, которымъ онъ, правда, при стихотворныхъ переводахъ пользуется не всегда удачно. Какими бы недостатками ни страдали его переводы изъ Шелли, Данте, Поэ, ему приходится отдать въ этомъ дѣлѣ пальму первенства передъ такимъ переводчикомъ съ англійскаго, какъ г. Федоровъ, и такимъ черезчуръ игривымъ толмачемъ поэтическаго востока, какъ г. Величко. Оба названные переводчика совсѣмъ не стѣсняются даже тѣми затрудненіями, которыя коренятся въ ихъ незнакомствѣ съ иностранными языками и, не теряя бодрости духа, весело ковыляютъ по темнымъ для нихъ дорогамъ иноземной литературы. Г. Федоровъ въ своемъ рифмованномъ переводѣ нерифмованной поэмы Арнольда «Свѣтъ Азіи», отмѣченномъ теплымъ сочувственнымъ словомъ г. Буренина, не сумѣлъ даже правильно написать на обложкѣ названіе англійскаго оригинала. Г. Величко, усердно поддерживаемый рецензентами журналовъ и сдѣлавшій своей спеціальностью переводы поэтовъ, наиболѣе удаленныхъ отъ умственныхъ центровъ Европы, нигдѣ не обнаружилъ доподлиннаго знакомства съ трудной восточной лингвистикой. Надъ этими развязными переводчиками г. Бальмонтъ возвышается, можно сказать, цѣлой головой. Его переводы обличаютъ желаніе проникнуть въ истинный смыслъ переводимыхъ авторовъ, хотя, при ограниченности собственныхъ поэтическихъ средствъ и заурядности внутренняго душевнаго строя, передача воздушной поэзіи Шелли и мрачнаго таинственно-фантастическаго творчества Поэ выходитъ у г. Бальмонта блѣдной, даже флегматичной. Въ общемъ его дѣятельность въ качествѣ переводчика заслуживаетъ

сочувствія уже потому, что онъ останавливается на произведеніяхъ, безспорно принадлежащихъ къ лучшимъ явленіямъ европейской литературы. При внимательномъ, строгомъ отношеніи критики и самаго переводчика къ недостаткамъ его труда, г. Бальмонтъ могъ-бы со временемъ пріобрѣсти въ этой области значеніе весьма полезнаго интеллигентнаго работника.

Но скудость поэтическихъ красокъ и глубокихъ настроеній, замѣтная въ стихотворныхъ переводахъ г. Бальмонта, въ его оригинальныхъ произведеніяхъ даетъ себя чувствовать, можно сказать, на каждомъ шагу. Въ его новой книжкѣ, вышедшей подъ кричащимъ заглавіемъ «Въ безбрежности»,—въ претенціозной обложкѣ съ изображеніемъ бурнаго моря и несущихся надъ нимъ чаекъ,—мы не нашли ни одного простого, яснаго, пѣвучаго стихотворенія. Во всѣхъ трехъ частяхъ этой книжки, раздѣленныхъ такими загадочными общими наименованіями, какъ «За предѣлы», «Любовь и тѣнь любви», «Между ночью и днемъ», на фонѣ болѣзненной и нервной напряженности выступаютъ цѣлыми рядами безчисленныя стилистическія нелѣпости, разсчитанныя на впечатлѣніе извѣстнаго, нѣсколько декадентскаго, характера. Безсильно порываясь «въ безбрежность», за предѣлы собственнаго ограниченнаго таланта, изнемогая отъ желанія во что бы то ни стало примкнуть къ нѣкоторымъ новымъ теченіямъ, г. Бальмонтъ пускается описывать разныя тонкости, совершенно ему недоступныя, но усердно измышляемыя его неутомимо бдящею разсудочностью. И при этомъ — незамѣтно для самаго автора — его поэтическія измышленія отливаются въ какія-то однообразныя клише, мелькающія въ стихотвореніяхъ самыхъ различныхъ наименованій. Въ отдѣлѣ «За предѣлы» рѣдкое стихотвореніе обходится безъ камышей и какихъ-то плесковъ, переплесковъ и всплесковъ. «Шелестятъ камыши», «шуршитъ загадочно камышъ», «шептались камыши» — все это въ разныхъ, всегда манерныхъ и безсодержательныхъ стихотвореніяхъ. «Стонутъ всплески смѣха», «громадой волнъ плеснемъ», «переплескъ рѣчной волны»—другой видъ излюбленныхъ выраженій г. Бальмонта. Среди этихъ не вполнѣ новыхъ и не вполнѣ декадентскихъ оборотовъ рѣчи проступаютъ уже въ первомъ отдѣлѣ книжки такія типично-современныя прилагательныя, какъ «странный» и такія существительныя, какъ «тѣнь». Странныя «тѣни любви» и еще болѣе странныя «тѣни тѣней» цѣлыми хороводами прогуливаются «въ безбрежности», по всѣмъ ея отдѣламъ. Лирическій паѳосъ автора

сосредоточенъ во второй части книги. Здѣсь-то мы и находимъ цѣлое гнѣздо разныхъ поэтическихъ странностей: «*странно* пѣвучіе, беззвучные, смутные сны», «*странно* знакомыя очи», «*странно* печальныя рѣчи», «зыбкія, протяжныя, *странно* печальныя слова» и т. п. Здѣсь-же съ трескомъ вспыхиваетъ любовный огонь поэта, не особенно опасный, — неестественно яркій бенгальскій огонь театральнаго пожара: «огневыя рѣчи» безмолвнаго взора, «огневыя ласки», даже цѣлый куплетъ, посвященный какому-то особенному, повидимому, именно бенгальскому огню:

Мой свѣтъ скользитъ, мой свѣтъ змѣится,
Но я тебѣ не измѣню,
Когда отдашься ты огню,
Тому огню, что не дымится,
Что въ тѣсной комнатѣ томится
И все сильнѣй горѣть стремится—
Наперекоръ нѣмому дню.
Тебѣ, въ чьемъ сердцѣ страсть томится,
Я никогда не измѣню.

Въ этомъ же патетическомъ отдѣлѣ поэтъ проявляетъ склонность къ самымъ «страннымъ» разновиднымъ объятіямъ. Онъ хотѣлъ-бы обняться не только съ предметомъ своей страсти, но и «съ дыханьемъ весны». Въ другомъ мѣстѣ онъ съ истинно «мощнымъ размахомъ души» пылко восклицаетъ: «дайте мнѣ на мгновенье обняться съ одиночествомъ». Онъ страстно также хотѣлъ-бы обняться съ тѣнями. Онъ скорбитъ о томъ, что «съ живой звѣздой обняться мы не можемъ никогда». Но безсильно порываясь обнять людей, звѣзды, тѣни, быть можетъ, даже тѣни тѣней, поэтъ сознаетъ преимущество надъ собою злорадной мертвой природы: на «дальнемъ полюсѣ», среди красоты, которая, увы! «сама себя не видитъ»,

...Быстротечный мигъ былъ полонъ странныхъ чаръ,—
Полуугасшій день *обнялся* съ океаномъ...

Наконецъ, какъ послѣднее, крайнее выраженіе любовнаго экстаза, приведемъ довольно дикое стихотвореніе, подъ названіемъ «Слова любви», заканчивающееся изображеніемъ какихъ-то невѣроятныхъ птичьихъ объятій:

Слова любви всегда безсвязны,
Они дрожатъ, они алмазны,
Какъ въ часъ предутренній—звѣзда;

Они журчатъ, какъ ключъ въ пустынѣ,
Съ начала міра и донынѣ,
И будутъ первыми всегда;
Всегда дробясь, повсюду цѣльны,
Какъ свѣтъ, какъ воздухъ, безпредѣльны,
Легки, какъ *всплески* въ тростникахъ,
Какъ взмахи птицы опьяненной,
Съ другою птицею сплетенной
Въ летучемъ бѣгѣ, въ облакахъ.

Но истинно нѣжный цвѣтъ поэзіи Бальмонта таится въ третьемъ отдѣлѣ—«Между ночью и днемъ»,—когда между умирающимъ мѣсяцемъ и восходящимъ солнцемъ «стыдливо мерцаетъ въ предразсвѣтной *мистической* мглѣ» золотая, любимая поэтомъ, звѣзда. Въ эти, полные странныхъ чаръ, часы у человѣка съ поэтической натурой особенно изощряется высшая духовная жизнь:

Онъ въ часъ любви, объятій, сновъ
Читаетъ книги мудрецовъ,
Онъ *слышитъ,* какъ плыветъ луна,
Какъ дышетъ, шепчетъ тишина.

Въ эти часы поэтъ любитъ гулять зимою по снѣжной пустынѣ среди «безбрежной тишины, среди бездоннаго молчанья». Его вооображенію рисуются какіе-то «гигантскіе *цвѣты* въ *расцвѣтѣ* блѣдной красоты». Бросая тусклый взглядъ на небо, онъ не находитъ въ немъ синей тверди: «тамъ блѣдный, бѣлый, мертвый иней сплелся въ нависнувшій соборъ». Въ тоскливомъ размышленіи о собственной судьбѣ, о значеніи человѣческой жизни, о превратности обстоятельствъ, поэтъ изливаетъ свои чувства въ тирадахъ, уснащаемыхъ сентиментальнымъ, въ достаточной мѣрѣ устарѣлымъ междометіемъ *ахъ*:

Ахъ, только-бы знать, что могу я молиться...

Ахъ, только бы въ мысляхъ, въ желаніяхъ слиться...

Ахъ, не понялъ я, не понялъ, что съ тоскливою душою...

Ахъ, не понялъ я, не понялъ, что родимая печаль...

Ахъ, мнѣ хотѣлось-бы немножко отдохнуть...

Ахъ, какъ-то странно мнѣ... совсѣмъ теряю силы...

Иногда поэтическій Пегасъ г. Бальмонта убѣгаетъ отъ своего всадника и тогда, переходя за предѣлы стихотворной лирики, поэтъ

создаетъ небольшіе образцы *прозаическаго* паренія въ безбрежности, неизмѣнно сохраняя при этомъ всѣ особенности своего художественнаго словаря и своего образа мыслей и чувствъ. Но такихъ прозаическихъ перловъ въ книжкѣ г. Бальмонта очень мало, и останавливаться на нихъ мы не будемъ. Однако, въ рѣшительную минуту, молодой стихотворецъ опять является передъ публикою на своемъ Пегасѣ въ артистическомъ стремленіи перескочить «за предѣлы предѣльнаго къ безднамъ свѣтлой безбрежности». На одно мгновенье, для заключенія книги, поэту удается стряхнуть съ себя природную флегматичность, чтобы рѣшительно и дерзновенно провозгласить себя борцомъ за новыя, хотя и не вполнѣ ясныя ему, стремленія литературы:

Все захватимъ, все возьмемъ,
Жаднымъ чувствомъ обоймемъ!
Дерзкими усильями
Устремляясь къ высотѣ,
Дальше, прочь отъ грани тѣсной,
Мы домчимся въ міръ чудесный
Къ неизвѣстной
Красотѣ!

Все заключительное стихотвореніе, такъ же какъ и вступительное, набрано въ книжкѣ—вѣроятно, для большей внушительности,—курсивомъ.

1896. Февраль.

К. Бальмонтъ. Тишина. Лирическія поэмы. Спб. 1898 г.

Маленькая книжечка г. Бальмонта,—не помню, которая по счету — заключаетъ въ себѣ результатъ послѣднихъ лѣтъ его поэтическаго творчества. Стихотвореній, въ сущности, немного, но содержаніе ихъ, какъ это обыкновенно бываетъ у г. Бальмонта, безбрежно. Предъидущая книжечка его такъ и называлась «Въ безбрежности». Настоящая озаглавлена: «Тишина». Тихая муза г. Бальмонта витаетъ въ безбрежности, рѣя бѣлыми крыльями, въ дымкѣ нѣжно-золотой, надъ морями, въ царствѣ льдовъ, надъ какими-то забытыми колокольнями, надъ фантастическими мертвыми кораблями, проносясь увѣреннымъ полетомъ черезъ кошмары жизни, воспѣвая мгновенія правды. Не требуется особенно пристальнаго изученія творчества г. Бальмонта, чтобы уловить его содержаніе и постигнуть воздушное настроеніе его фантазіи: поэтъ самъ помогаетъ читателю въ этомъ отношеніи, показывая въ оглавленіи, съ его двѣнадцатью общими отдѣлами, свой полный роскошный спектръ, съ его уловимыми и неуловимыми оттѣнками. Пятнадцать маленькихъ стихотвореній, каждое со своимъ заглавіемъ, соединены въ отдѣлъ подъ общимъ названіемъ: «Воздушно-бѣлые»—заглавіе непонятное, но таинственно-завлекательное. Семь стихотвореній носятъ общее заглавіе: «Въ дымкѣ нѣжно-золотой»—заглавіе, безспорно, очень поэтическое. Девять стихотвореній отнесены къ отдѣлу «Въ царствѣ льдовъ»—заглавіе, отъ котораго вѣетъ жуткимъ холодомъ полночныхъ странъ. Семь стихотвореній со своими различными заголовками названы въ общемъ «Кошмары»—читателю представляется что-то безумно-страшное. Четырнадцать стихотвореній окрещены именемъ «Мгновенія правды»—отъ заглавія вѣетъ откровеніемъ высшей мудрости. Одно стихотвореніе, подъ заглавіемъ «Мертвые корабли»,

отнесено къ особому отдѣлу, подъ тѣмъ же заглавіемъ «Мертвые корабли», которое отпечатано крупнымъ шрифтомъ на отдѣльной страницѣ, съ глубокомысленнымъ индійскимъ изрѣченіемъ въ видѣ эпиграфа. Еще одно стихотвореніе, подъ названіемъ «Забытая колокольня», отнесено къ особому, крупно пропечатанному отдѣлу подъ названіемъ «Забытая колокольня», при чемъ подъ первымъ, крупнымъ заглавіемъ имѣется длинный эпиграфъ съ тремя высокодумными и глубоко-моральными изрѣченіями изъ «Лѣтописи Міра». Читатель чувствуетъ себя смущеннымъ въ сознаніи своего невѣжества: онъ никогда даже не слыхалъ о такой необыкновенно важной книгѣ, какъ «Лѣтопись Міра», которую открыла въ своихъ скитаніяхъ по безбрежности воздушно-бѣлая муза г. Бальмонта. Одно довольно большое стихотвореніе «Искры» тоже отнесено къ особому отдѣлу: «Искры». И опять, при заглавіи отдѣла, на особой страницѣ—короткій, но сильный эпиграфъ изъ той же таинственной книги, «Лѣтописи міра». Читатель еще болѣе заинтересованъ этой удивительной книгой: затерянный среди мертвыхъ кораблей и забытыхъ колоколенъ, содрогаясь отъ стужи сѣверныхъ льдовъ, онъ видитъ цѣлый вихрь нѣжно-золотистыхъ искръ, несущихъ изъ невѣдомаго источника высокую міровую мудрость. Подъ конецъ книги читатель съ нѣкоторымъ душевнымъ облегченіемъ наталкивается на отдѣлъ съ болѣе привычнымъ и понятнымъ заглавіемъ: «Донъ-Жуанъ». Къ сожалѣнію, въ этомъ отдѣлѣ онъ находитъ только одно стихотвореніе подъ особымъ, мельче напечатаннымъ, заглавіемъ: «Донъ-Жуанъ». Поэтъ не позволяетъ своей музѣ останавливаться подолгу на такомъ грѣховномъ предметѣ, какъ любовь, отправляя ее въ путешествія по полярнымъ и другимъ интереснымъ странамъ. Такъ строгая начальница отсылаетъ къ возвышенно-сентиментальнымъ и нравоучительнымъ книгамъ молоденькую институтку, застигнутую на мѣстѣ преступленія съ завлекательнымъ романомъ въ рукахъ.

Прочитавъ всѣ двѣнадцать отдѣловъ книги, съ ихъ пестрыми заглавіями, читатель получаетъ въ видѣ сюрприза маленькое, поэтическое безплатное приложеніе: стихотвореніе, совсѣмъ не отмѣченное въ оглавленіи, не носящее никакого наименованія, но за то напечатанное курсивомъ. Вотъ этотъ маленькій поэтическій сюрпризъ:

Кто заглянетъ въ лоно водъ,
Гдѣ въ прозрачности зеркальной,
Въ вѣчно-близкой—вѣчно-дальный

Опрокинутъ небосводъ,
Легкій, свѣтлый и печальный,
Тотъ на мигъ душой пойметъ,
Что, какъ эти полутѣни,
Онъ лишь слѣдъ иныхъ видѣній,
Что и онъ уже не тотъ.

Мудрость этого стихотворенія не заимствована изъ «Лѣтописи міра»,—она почерпнута изъ собственной души поэта. Несомнѣнно, что здѣсь муза г. Бальмонта взлетѣла очень высоко, сбросивъ съ себя тяжелыя ненужныя цѣпи логики: если передать поэтическія строки въ кощунственной прозѣ, то окажется, что человѣкъ, увидѣвшій въ близкой водѣ отраженіе далекаго неба, на мигъ душой пойметъ, «что и онъ уже *не тотъ*». Вѣроятно, поэтъ хотѣлъ сказать, что, подобно отраженію неба въ водѣ, человѣкъ есть тоже отраженіе иного далекаго міра, и это собственно уже сказано въ предпослѣдней строкѣ, но въ своемъ пиѳическомъ изступленіи муза г. Бальмонта взвилась за предѣлы всего предѣльнаго и доступнаго пониманію.

Переходя, послѣ внѣшняго обозрѣнія книжки, къ содержанію отдѣльныхъ ея частей, удивляешься изобрѣтательности г. Бальмонта: его пышныя заглавія должны считаться именно доказательствомъ его изобрѣтательности, потому что краски ихъ часто совсѣмъ не соотвѣтствуютъ самимъ стихотвореніямъ. Вотъ, напримѣръ, отдѣлъ «Въ дымкѣ нѣжно-золотой». Въ немъ есть только одно стихотвореніе съ одною строкою, повторяющей заглавіе отдѣла. Другія стихотворенія имѣютъ какія угодно краски, кромѣ нѣжно-золотой. Въ одномъ описываются алая и бѣлая розы, имѣющія символическій смыслъ. Другое просто представляетъ любовное лирическое изліяніе, безъ какихъ бы то ни было поэтическихъ красокъ. Къ этому же отдѣлу относится стихотвореніе «Нѣмая тѣнь»:

Нѣмая тѣнь среди чужихъ тѣней,
Я зналъ тебя, но ты не улыбалась,—
И, стройная, едва-едва склонялась
Подъ бременемъ навѣкъ ушедшихъ дней,—

Повидимому, рѣчь идетъ о какой-то старушкѣ, которая прежде была стройна. Что иное могутъ обозначать слова: «склонялась подъ бременемъ навѣкъ ушедшихъ дней»? Поэтъ продолжаетъ описывать свою старушку, прибѣгая къ изящнымъ уподобленіямъ:

Какъ лилія, смущенная волною,
Склоненная надъ зеркаломъ рѣки,
Какъ лебедь, ослѣпленный бѣлизною
И полный удивленья и тоски.

Оставляя вопросъ о томъ, насколько старушка можетъ быть похожа на лилію и на лебедя, и о томъ, дѣйствительно ли г. Бальмонтъ имѣлъ въ виду обрисовать своими уподобленіями нѣкую поэтическую старушку, нельзя не спросить: правильно-ли называть бѣлаго лебедя—лебедемъ, «ослѣпленнымъ бѣлизною»? А затѣмъ слѣдуетъ также спросить поэта, почему онъ отнесъ это стихотвореніе, съ его старушкой, лиліей и лебедемъ къ отдѣлу «Въ дымкѣ нѣжно-золотой»?

Продолжая перелистывать книжку, заглянемъ въ отдѣлъ «Воздушно-бѣлые». Вотъ стихотвореніе, помѣченное въ оглавленіи: «Золотая звѣзда». *Золотая* звѣзда катилась по лазури, намѣреваясь упасть на землю: ее обольстили *голубые* земные цвѣты, *изумрудная* трава и листва деревьевъ. *Пламенѣя* отъ любви, она зажигалась все ярче и, наконецъ, не коснувшись земли, разсыпалась пылью. Какая причудливая фантазія понадобилась для того, чтобы отнести это стихотвореніе, написанное, можно сказать, пламеннымъ перомъ по небесной лазури, къ отдѣлу подъ туманно-мечтательнымъ заголовкомъ: «Воздушно-бѣлые»! Другое стихотвореніе въ томъ же отдѣлѣ слѣдовало бы, по всей справедливости, отнести къ отдѣлу «Кошмаровъ». Это, дѣйствительно, какой-то кошмаръ и при томъ кошмаръ съ современными претензіями и смутными отголосками чужихъ плохо понятыхъ идей:

Мнѣ странно видѣть лицо людское.
Я вижу взоры существъ иныхъ,
Со мною вѣтеръ и все морское,
Все то, что чуждо для думъ земныхъ.

Помимо странной мысли всего этого куплета, въ немъ удивляютъ отдѣльныя выраженія: «лицо людское» вмѣсто «человѣческое лицо» или «лица людей», а затѣмъ строка: «со мною вѣтеръ и все морское». Не любя людей, г. Бальмонтъ предпочитаетъ имъ вѣтеръ и «все морское». Поэтъ употребляетъ неудачныя выраженія и потому рискуетъ, что какой-нибудь злодѣй изъ критиковъ сдѣлаетъ къ этимъ словамъ самый обидный и нелѣпый коментарій, вродѣ того, что у г. Бальмонта вѣтеръ въ головѣ и горько-соленая морская вода, съ разными морскими чудовищами, въ душѣ.

Со мною тѣни, за мною тѣни,
Я слышу сказку морскихъ глубинъ,
Я царь надъ царствомъ живыхъ видѣній,
Всегда свободный, всегда одинъ.
Я слышу бурю, удары грома,
Пожары молній горятъ вдали,
Я вижу островъ, гдѣ все знакомо,
Гдѣ я—владыка моей земли.

Слова «со мною тѣни» такъ-же мало понятны и подозрительны, какъ выраженіе «со мною вѣтеръ», и, вообще, оба куплета представляютъ наборъ странныхъ, до безсмыслицы странныхъ, безсвязныхъ образовъ. Повидимому, г. Бальмонту вздумалось, подобно другимъ современнымъ стихотворцамъ, не менѣе его талантливымъ, бросить на жизнь нѣкоторую тѣнь демонизма. Отвращаясь отъ людей, онъ отдается зыбкимъ предательскимъ стихіямъ. Но при отсутствіи яркаго искренняго настроенія, хотя бы и демоническаго, поэтъ даетъ намъ въ своихъ стихахъ лишь мутную накипь случайныхъ фразъ и выраженій.

Въ душѣ холодной мечты безмолвны,
Я слышу сердцемъ полетъ временъ,
Со мною волны, за мною волны,
Я вижу вѣчный—все тотъ же сонъ.

Въ послѣднемъ куплетѣ кошмаръ холодной души достигаетъ своего апогея. Г. Бальмонтъ рисуетъ себя одинокимъ, свободнымъ царемъ, владыкою какого-то острова, очевидно, затеряннаго среди безбрежности. Съ нимъ вѣтеръ, съ нимъ тѣни, съ нимъ волны. За нимъ—тоже только волны и тѣни...

Впрочемъ, дѣлая всѣ эти замѣчанія по поводу новаго выпуска стихотвореній г. Бальмонта, я вовсе не хочу сказать, что поэтъ лишенъ таланта. Напротивъ, г. Бальмонтъ владѣетъ пѣвучимъ музыкальнымъ стихомъ, въ которомъ есть своя красота. Стихомъ этимъ онъ умѣетъ передавать иногда очень тонкія впечатлѣнія отъ природы, съ ея далекими воздушными перспективами, и въ этомъ отношеніи онъ стоитъ безспорно выше нѣкоторыхъ своихъ товарищей по литературно-поэтическому направленію. Его стихъ нѣжнѣе и гибче, чѣмъ вылощенный стихъ г. Мережковскаго, музыкальнѣе, чѣмъ глубокомысленный, но нестройный стихъ г. Минскаго. Если что роковымъ образомъ стоитъ на творческомъ пути г. Бальмонта, такъ это именно его холодная душа, съ ея надуманными претензіями въ области поэтическихъ отвлеченій, съ ея вѣчною рисовкою недоступными ей соприкосновеніями съ безбрежнымъ и безконечнымъ.

1898 г. Ноябрь.

З. Н. Гиппіусъ (Мережковская). Зеркала. Спб. 1898.

Подобно первой книжкѣ, и эта новая книжка г-жи Гиппіусъ состоитъ изъ беллетристическихъ и стихотворныхъ произведеній. Авторъ подвизается и на томъ, и на другомъ поприщѣ, обнаруживая и тутъ, и тамъ одну и ту же литературную манеру, одинъ духъ, одинъ стиль. Беллетристика г-жи Гиппіусъ представляетъ собою нетвердое соединеніе нѣкоторыхъ философскихъ идей, навѣянныхъ вѣтромъ современности, и личнаго психологическаго опыта, не отличающагося ни особенною глубиною, ни разнообразіемъ. Между всѣми новѣйшими писателями г-жа Гиппіусъ наименѣе чувствительна къ жизни людей. Она воспринимаетъ ее сквозь чисто-разсудочныя настроенія, не сживаясь сердцемъ съ тѣми характерами и типами, которые проходятъ безъ конца передъ глазами чуткаго писателя. Вотъ почему главныя дѣйствующія лица всѣхъ ея наиболѣе замѣтныхъ разсказовъ поражаютъ отсутствіемъ гибкости, надуманностью, какою-то безплотностью, антихудожественною сухостью и претенціозностью. Они живутъ и дѣйствуютъ въ холодной разрѣженной атмосферѣ тѣхъ навѣянныхъ идей, которыя для настоящаго своего воплощенія требуютъ яркаго темперамента, умѣнья внутренне сливаться съ явленіями современной среды и большого литературнаго таланта, какимъ г-жа Гиппіусъ не обладаетъ. При этомъ слѣдуетъ отмѣтить, что, такъ сказать, ловя попутныя умственныя струи, г-жа Гиппіусъ не умѣетъ проникать въ ихъ сложную логику и перерабатывать въ собственныя неотъемлемыя убѣжденія, въ собственную плоть и кровь. Ея идейные разсказы, при отсутствіи органическаго художественнаго построенія, слитности идей и формъ, представляются сборищемъ случайныхъ для автора понятій, иногда противорѣчащихъ другъ другу, борящихся между

собою — но не такъ, какъ это бываетъ въ страстной и сложной душѣ, а какъ это бываетъ у души безъ собственной святыни, готовой раскрыть себя для всякихъ вліяній. Изъ этихъ вліяній современности большую силу надъ нею дожны были, конечно, пріобрѣсти тѣ, которыя заключаютъ въ себѣ нѣкоторую пикантность, которыя приносятся демоническимъ повѣтріемъ. Натура автора не могла не найти для себя подходящихъ мотивовъ въ этихъ именно модныхъ вѣяніяхъ. Но, стоя на такомъ шаткомъ пути, г-жа Гиппіусъ отняла у своего дарованія перспективы истинно плодотворнаго развитія, которое можетъ быть только органическимъ, естественнымъ, которое должно быть свободнымъ раскрытіемъ свободной души. Она не дала настоящаго примѣненія—въ серьезной работѣ надъ явленіями жизни—своимъ стилистическимъ способностямъ, своему внѣшнему изобразительному дару. Рисуя шикарные и всегда нѣсколько экстравагантные туалеты своихъ героинь, она невольно даетъ при этомъ почувствовать чрезмѣрное упоеніе тою кокетливою изобрѣтательностью, которая была бы истинною благодатью для дорогой модистки. У г-жи Гиппіусъ самая эта изобрѣтательность имѣетъ въ себѣ что-то раздражающее для читателя: всегда дорогіе и декадентски-исключительные ея туалеты кажутся надѣтыми на манекены. Подъ ними не чувствуется живого тѣла съ трепетными нервами, съ страдающимъ человѣческимъ сердцемъ, съ отзывчивой душой. Разсказы и новеллы г-жи Гиппіусъ полны суетнаго шелеста и шороха подбитыхъ шелкомъ платьевъ, но въ нихъ не звучатъ живые разнообразные человѣческіе голоса. Ея діалоги кажутся какимъ-то беззвучнымъ шопотомъ, а монологи и тирады, иногда кричащіе по содержанію, представляются отрывками изъ какихъ-то чужихъ статей. Ея люди—призраки, которыми она населяетъ тонко воспринимаемую и детально описываемую ею природу. Ея стиль, играющій въ изящную простоту, съ отдѣльными острыми штрихами, является естественнымъ выраженіемъ этой своеобразной, но односторонней писательской натуры.

Обращаясь къ стихамъ г-жи Гиппіусъ, нужно сказать, что они отличаются тѣми же психологическими и стилистическими особенностями, которыя бросаются въ глаза и въ ея беллетристическихъ произведеніяхъ. Это—сборъ навѣянныхъ и внушенныхъ идей, не породившихъ цѣльнаго глубоко-личнаго настроенія. На этомъ пестромъ, искусно затуманенномъ фонѣ передъ глазами нестройной чередою плывутъ неожиданные и несвязанные между собою поэти-

ческіе образы. Настроенія, полученныя путемъ тонкаго самогипноза въ извѣстномъ духѣ, не имѣютъ той непосредственности, которая позволяетъ имъ сообщаться читателю. Стихъ, не лишенный напѣва даже въ тѣхъ случаяхъ, когда ему приданъ свободный размѣръ, созданъ техническими виртуозными ухищреніями, а не музыкой души. Иногда онъ пикантенъ, иногда—слегка сентименталенъ, иногда насыщенъ мистическими туманами безъ искреннихъ мистическихъ ощущеній. Иногда надъ нимъ витаютъ облака «мэоническаго» или романтическаго пессимизма, иногда онъ освѣщенъ бенгальскимъ огнемъ искусственнаго оптимизма и украшенъ модными декадентскими цвѣтами—лиліями, хризантемами и орхидеями. Возьмемъ для примѣра одно изъ характернѣйшихъ стихотвореній г-жи Гиппіусъ—«Цвѣты ночью».

О, ночному часу не вѣрьте!
Онъ исполненъ злой красоты.
Въ этотъ часъ люди близки къ смерти,
Только странно живы цвѣты.
Темны, теплы тихія стѣны,
И давно каминъ безъ огня,
И я жду отъ цвѣтовъ измѣны,
Ненавидятъ цвѣты меня.
Среди нихъ мнѣ жарко, тревожно,
Ароматъ ихъ душенъ и смѣлъ—
Но уйти отъ нихъ невозможно,
Но нельзя избѣжать ихъ стрѣлъ.
Свѣтъ вечерній лучи бросаетъ
Сквозь кровавый шелкъ на листы...
Тѣло нѣжное оживаетъ—
Пробудились злые цвѣты.
Съ ядовитаго арума мѣрно
Капли падаютъ на коверъ.
Все таинственно, все невѣрно—
И мнѣ тихій чудится споръ.
Шелестятъ, шевелятся, дышатъ,
Какъ враги за мною слѣдятъ,
Все, что думаю, знаютъ, слышатъ,
И меня отравить хотятъ...
О, часу ночному не вѣрьте,
Берегитесь злой красоты!
Въ этотъ часъ всѣ мы близки къ смерти—
Только странно живы цвѣты.

Стихотвореніе—странное, и какъ по формѣ, такъ и по содержанію не заключающее въ себѣ никакой красоты, ни доброй, ни

«злой». Если спросить себя попросту и въ серьезъ, какое настроеніе въ немъ вылилось, то придется сказать, что у автора не было никакого живого настроенія, а было, вѣроятно, нѣкоторое лихорадочное разстройство, переданное искусственно, почти уродливо. «Странно» живые цвѣты, «тихія» стѣны, «смѣлый»ароматъ, «стрѣлы» цвѣтовъ, «злые цвѣты», цвѣты, которые «слѣдятъ» за авторомъ, какъ враги, «знаютъ» и «слышатъ» его мысли—рядъ выраженій, обличающихъ только пустую претенціозность и отсутствіе эстетическаго такта. Какъ и всѣ наиболѣе претенціозныя произведенія г-жи Гиппіусъ, стихотвореніе это является разсыпчатымъ сборомъ вычурныхъ образовъ, лишенныхъ живого логическаго и психологическаго единства. Каждая фраза звучитъ неожиданно, не возбуждая никакого отклика въ душѣ, потому что она не выростаетъ органически изъ предъидущей фразы, и всѣ старанія автора изобразить воздѣйствіе «злой красоты» цвѣтовъ создаютъ въ результатѣ только легкій угаръ искусственнаго нервознаго возбужденія. Еслибы на основаніи такого стохотворенія нужно было произнести приговоръ надъ способностями автора, то пришлось бы сказать, что г-жа Гиппіусъ писательница пустая, не заслуживающая серьезнаго вниманія. Вообще стихотворенія ея, такъ сказать, идейнаго характера—и въ стилѣ декадентскомъ, и въ стилѣ отвлеченнаго идеализма—не производятъ истинно-поэтическаго впечатлѣнія: они кажутся разсудочно надуманными и раздражаютъ отдѣльными выраженіями, въ которыхъ чувствуется аффектація и манерность. Таковы стихотворенія «Крикъ», «Родина», «Вечерняя заря», «Пыль», «Молитва» и нѣкоторыя другія. Такихъ же надуманныхъ и претенціозныхъ стихотвореній есть не мало и въ первомъ сборникѣ. А между тѣмъ, у г-жи Гиппіусъ попадаются иногда стихотворенія съ невиннымъ содержаніемъ, написанныя просто, безъ красочныхъ претензій и потому производящія впечатлѣніе. Не обличая въ авторѣ яркаго и самостоятельнаго поэтическаго дара,—ибо и въ нихъ слышатся отголоски чужихъ, болѣе сильныхъ поэтическихъ мотивовъ,—они тѣмъ не менѣе прочитываются съ удовольствіемъ, какъ живыя созданія непосредственныхъ настроеній. Таковы, напримѣръ, «Сентиментальное стихотвореніе», «Вечеръ»,—во второмъ сборникѣ, «Никогда», «Баллада» въ первомъ сборникѣ.

Сравнивая оба сборника въ ихъ стихотворныхъ отдѣлахъ, приходится сказать, что поэтическое творчество автора не совершенствуется, не обогащается никакими новыми мотивами. Оно стоитъ на одномъ

мѣстѣ, не двигаясь впередъ, хотя и не падая ниже уровня того, что можно печатать и читать. И это совершенно понятно: природная даровитость дѣлаетъ все, что пишетъ г-жа Гиппіусъ, достояніемъ литературы, но бѣдность психологическаго содержанія, при истерической крикливости формы, обрекаетъ ея творчество на неподвижность и безплодность. Ея стихи, какъ и ея беллетристическія произведенія, не обнаруживаютъ въ ней того дѣятельнаго, пытливаго духа, который, постоянно соприкасаясь съ жизнью, улавливаетъ ея внутренній смыслъ и ея содержаніе, чтобы затѣмъ показать ихъ въ чудесномъ преображеніи на горней высотѣ настоящей поэтической правды. Только воспріимчивый духъ способенъ къ неустанному и плодотворному развитію. Только такое дарованіе, чуткое ко всему человѣческому, заключаетъ въ себѣ неумирающую силу и неотживающую красоту.

1898. Ноябрь.

М. А. Лохвицкая (Жиберъ). Стихотворенія 1896—98. Москва. 1898.

Г-жа Лохвицкая—поэтесса молодая, съ огнемъ пылкихъ чувствъ въ своихъ, по преимуществу любовныхъ стихахъ. На обыкновенныя темы она почти совсѣмъ не пишетъ. Если искать въ современной поэтической литературѣ «особеннаго» стихотворца, то придется остановиться именно на г-жѣ Лохвицкой. Въ то время, какъ разные новаторствующіе поэты, съ большимъ или меньшимъ талантомъ, съ большей или меньшей оригинальностью, проводятъ въ стихахъ своихъ тѣ или другія возвышенныя идеи, она одна откровенно поетъ любовь. Въ ней какъ-бы горитъ кровь Суламиты, въ душѣ ея какъ бы звучатъ отголоски Пѣсни Пѣсней. Не стѣсняя себя ничѣмъ на свѣтѣ, она смѣло открываетъ свое сердце—съ такимъ простодушнымъ порывомъ, который одновременно и подкупаетъ, и удивляетъ. Въ самомъ дѣлѣ, думается невольно,—въ сердцѣ поэта таятся чувства и страсти, интересныя для цѣлаго міра.

Я не знаю, зачѣмъ упрекаютъ меня,
Что въ созданьяхъ моихъ слишкомъ много огня,
Что стремлюсь я навстрѣчу живому лучу
И навѣтамъ унынья внимать не хочу.
Что блещу я царицей въ нарядныхъ стихахъ,
Съ діадемой на пышныхъ моихъ волосахъ,
Что изъ риѳмъ я себѣ ожерелье плету,
Что пою я любовь, что пою красоту.
Но безсмертья я смертью своей не куплю,
И для пѣсенъ я звонкія пѣсни люблю.
И безумью ничтожныхъ мечтаній моихъ
Не измѣнитъ мой жгучій, мой женственный стихъ.

Вотъ какъ говоритъ поэтесса сама о себѣ. Она чувствуетъ себя царицей съ діадемою на пышныхъ волосахъ, а когда поэтъ видитъ себя на такой высотѣ и самъ, первый, ощущаетъ свое очарованье, онъ не можетъ скрыть отъ міра ни одной черты своей царственной жизни, ни одного вдохновенія своей волшебной фантазіи! Поэтесса совершенно уничтожаетъ то разстояніе, которое у другихъ, менѣе обворожительныхъ поэтовъ, отдѣляетъ чисто-личную жизнь отъ жизни творческаго духа. Ей незачѣмъ перерабатывать свои впечатлѣнія и чувства въ нѣчто обще-человѣческое, обще-художественное, ибо каждое личное настроеніе, какъ и каждый волосокъ въ пышной шевелюрѣ поэтической царицы, уже имѣетъ неотъемлемую, такъ сказать, натуральную цѣнность. Вотъ, напр., г-жа Лохвицкая, выписавъ, въ видѣ moto, одинъ «воздушно-бѣлый» стихъ г. Бальмонта, откликается на него знойной пѣсней Суламиты. «Въ твой альковъ я цвѣтовъ принесу для тебя», говоритъ г. Бальмонтъ, а г-жа Лохвицкая бросаетъ ему въ отвѣтъ цѣлый снопъ жгучихъ солнечныхъ лучей: каждый ея стихъ есть выраженіе одного изъ пламенныхъ чувствъ пережитаго дня. Горячія волны, приливающія къ сердцу, золотыя мечты, дразнящія, звенящія и поющія въ груди... Весь день поэтесса томилась предчувствіемъ того аромата, который польется на нее отъ обѣщанныхъ цвѣтовъ. Первая строфа этого стихотворенія, можно сказать, напоена личнымъ, только что пережитымъ настроеніемъ. Выраженія не точны и не оригинальны, но стихъ льется непринужденнымъ горячимъ напѣвомъ. Пока поэтесса остается вѣрна своей откровенно-женственной и окровенно-царственной лирѣ, ея произведенія сохраняютъ простодушную привлекательность. Но иногда г-жа Лохвицкая, быть можетъ, соблазняясь тѣмъ, что дѣлается, такъ сказать, въ дружескихъ поэтическихъ державахъ, хочетъ по своему и отъ себя воздать новому возвышенному культу. Съ мечтательной улыбкой она заглядываетъ въ заоблачныя сферы г. Бальмонта, возжигаетъ на алтарѣ своей поэзіи полныя «мистической тайны» лиліи и розы Ростана. Въ эту минуту поэтесса какъ-бы снимаетъ съ своихъ пышныхъ волосъ царскую діадему и является въ фантастическомъ нарядѣ Принцессы Грезы. Вотъ строфа, въ которой г-жа Лохвицкая кажется достойною соперницей Ростана.

О, приди!—улетимъ отъ страданья и слезъ
Къ небесамъ голубымъ, въ царство лилій и розъ,
Тѣхъ цвѣтовъ, что мистической тайны полны,
Раскрываясь, впиваютъ сіянье луны.

При стремительности поэтическаго полета г-жа Лохвицкая не замѣтила, что царство лилій и розъ, хотя-бы и «полныхъ мистической тайны», расположено все-таки не въ голубыхъ небесахъ. Впрочемъ, такія странности встрѣчаются и у Ростана. Однако— дальше, выше отъ земли! Г-жа Лохвицкая, поднимаясь надъ владѣніями Ростана, влетаетъ въ безформенно-воздушное царство г. Бальмонта:

Выше тучъ, выше горъ недоступныхъ высотъ,
Будетъ чувства просторъ, будетъ мысли полетъ,
Тамъ, въ заоблачныхъ сферахъ, въ лазури, вдали,
Отъ ничтожной земли, отъ презрѣнной земли.

Послѣдній стихъ можетъ быть названъ уже не откровенно-женственнымъ и не откровенно-царственнымъ, а откровенно-бальмонтовскимъ стихомъ. Стихотвореніе кончается безсознательнымъ апоѳеозомъ двухъ несовсѣмъ родственныхъ музъ въ ихъ дружественномъ горнемъ полетѣ—туманно-блѣдной музы г. Бальмонта и пламенно-романтической музы самой г-жи Лохвицкой:

О, пойми,—не объятій я жажду твоихъ,—
Жду восторговъ нездѣшнихъ и ласкъ неземныхъ,
Чтобы взоры, какъ звѣзды, остались чисты,
Чтобъ несмятыми были подъ нами цвѣты.

Здѣсь всѣ имена существительныя—изъ поэтическаго словаря г-жи Лохвицкой, а прилагательныя какъ-бы привнесены сюда г. Бальмонтомъ.

Впрочемъ, нужно сказать, что какъ это и подобаетъ настоящей царицѣ съ истинно царскимъ чувствомъ своего величія, г-жа Лохвицкая рѣдко выѣзжаетъ за предѣлы собственной державы. Ея царство—это любовь, и при томъ любовь вовсе не заоблачная, ея сокровища—самоцвѣтные камни и настоящіе тропическіе цвѣты. Неподдѣльныя южныя краски чувствуются во многихъ ея стихотвореніяхъ.

Я войду въ чертогъ сіяющій,
Гдѣ, на ложѣ миртъ и розъ,
Ты покоишься, внимающій
Лепетанью райскихъ грезъ.
Выну масти благовонныя,
Умащу твою главу,
Поцѣлую очи сонныя,
Грезы райскія прерву

Я войду въ твой храмъ таинственный,
Ласки брачныя готовь.
Мой прекрасный, мой единственный,
Утоли мою любовь!

Здѣсь г-жа Лохвицкая вѣрна своей природѣ, въ которой ощущаются настоящіе горячіе токи, что-то восточное, что-то библейское. И несмотря на то, что любовный мотивъ въ стихотвореніяхъ г-жи Лохвицкой постоянно повторяется, повторяется съ одними и тѣми-же образами, даже съ одними и тѣми-же словами, несмотря на то, что нѣкоторыя выраженія ея граничатъ съ реторикой, — этого рода произведенія ея всегда отличаются стройной музыкальностью и показываютъ въ ней недюжинный, яркій талантъ, способный къ развитію и художественному обогащенію. За послѣднее время молодая поэтесса стала давать небольшія стихотворенія въ описательномъ жанрѣ, съ тонкимъ, деликатнымъ намекомъ на любовь, съ однимъ только внутреннимъ настроеніемъ любви, и стихотворенія эти, по истинѣ, прекрасны. Въ нихъ нѣтъ ничего специфически-женственнаго и специфически-царственнаго и за то нѣтъ тѣхъ комизмовъ, въ которые она невольно вдавалась въ очень недавнее время, вслѣдствіе своей чрезмѣрной непосредственности. Можно надѣяться, что при полномъ развитіи своего дарованія, г-жа Лохвицкая сама пойметъ, что нѣкоторыя выраженія ея стиховъ отличаются какою-то невмѣняемою наивностью. Вотъ два такихъ стиха изъ ея послѣдняго сборника:

Въ твоихъ зрачкахъ двоится образъ мой,
Въ нихъ *двѣ меня* смѣются, какъ наяды.

1898. Ноябрь.

Русскіе символисты. Выпускъ I—II. Москва. 1894 г.

Александръ Добролюбовъ. Natura naturans. Natura naturata. Тетрадь № 1. Спб. 1895 г.

Новыя теченія въ литературѣ, новые разговоры объ искусствѣ не всегда сопровождаются появленіемъ крупныхъ и свѣжихъ поэтическихъ талантовъ. Какъ-бы ни были оригинальны тѣ или другія идеи, волнующія молодыя поколѣнія литературныхъ работниковъ, художественное творчество можетъ стоять при этомъ на очень низкомъ уровнѣ. Искусство никогда не можетъ превратиться въ механическую передачу опредѣленной мысли или настроенія. Между моментомъ, когда идея впервые блеснула въ сознаніи, и выраженіемъ этой идеи должна совершиться нѣкоторая таинственная работа, которая въ результатѣ и даетъ настоящія слова, рисующія цѣльныя поэтическія картины или движеніе лирическаго чувства. Именно въ этой работѣ, скрытой отъ сознанія, невидимой для самого художника, представляющей для истиннаго таланта живую импровизацію, и проявляется творящая сила искусства. Въ комъ эта работа слаба, блѣдна, лишена самобытности, въ комъ впечатлѣнія жизни не возбуждаютъ глубокихъ и тревожныхъ броженій, въ томъ, при всѣхъ напряженіяхъ ума, при самыхъ пламенныхъ желаніяхъ слѣдовать за вѣкомъ, мы никогда не найдемъ таланта, который въ самомъ дѣлѣ выводитъ искусство на новые пути. Все дѣло въ талантѣ. Возбуждая въ людяхъ съ художественнымъ призваніемъ игру силъ и способностей, желаніе осмыслить новыя человѣческія задачи, вѣянія эпохи безсильно волнуютъ людей бездарныхъ или, при нѣкоторой даровитости, лишенныхъ настоящей умственной оригинальности. Въ литературную сферу вносятся съ этими вѣяніями идеи, производящія нѣкоторое замѣшательство среди работниковъ стараго склада, но только немногіе, только са-

мыя избранныя натуры дѣйствительно расцвѣтаютъ на свѣжемъ воздухѣ новыхъ настроенiй и поднимаются до ихъ полнаго и яркаго воплощенiя.

Съ паденiемъ стараго тенденцiознаго искусства въ глазахъ молодого поколѣнiя, въ общество стали проникать болѣе вѣрныя и болѣе смѣлыя мысли, которыя не могли не отразиться на всѣхъ нервныхъ и чуткихъ дѣятеляхъ печати. Исканiе красоты сдѣлалось въ литературѣ послѣдняго десятилѣтiя замѣтнымъ явленiемъ. Писатели, одаренные поэтическимъ талантомъ, прежде уступавшiе давленiю утилитарныхъ требованiй и со стороны общества, и со стороны его прогрессивныхъ вождей, стали одинъ за другимъ переходить на новую дорогу, открывающую большiй просторъ ихъ истиннымъ влеченiямъ и артистическому темпераменту. Надсонъ можетъ считаться послѣднимъ выразителемъ старой традицiи съ ея однообразными мотивами искусственно приподнятой и тенденцiозно подчеркнутой гражданственности. Его шумный успѣхъ въ среднихъ слояхъ русскаго общества былъ какъ бы прощальнымъ взрывомъ прежнихъ литературныхъ симпатiй и вкусовъ. Послѣ Надсона молодое поколѣнiе писателей быстро стряхнуло съ себя прахъ мертвящихъ журнальныхъ предписанiй, которыя держали ихъ на службѣ у публицистическихъ задачъ. Но поддавшись новымъ настроенiямъ, молодые писатели еще не овладѣли тѣмъ, что безсознательно шевелитъ въ нихъ потребность въ болѣе совершенномъ и глубокомъ поэтическомъ выраженiи вѣчныхъ идей и цѣлей искусства. Самое творчество этихъ писателей въ новомъ направленiи отличается то наивной зависимостью отъ популярныхъ въ настоящую минуту, громкихъ западно-европейскихъ именъ, то дѣланностью и реторичностью въ погонѣ за внѣшними эффектами. Нащупывая пути въ туманѣ своихъ неясныхъ и сбивчивыхъ понятiй, они, быть можетъ, еще долго не внесутъ въ литературу ничего истинно значительнаго, составляющаго моментъ въ исторiи искусства, знаменующаго истинно новую эпоху въ умственной жизни общества. Поэзiя нашихъ дней, въ лицѣ ея наиболѣе упорныхъ, наиболѣе мужественныхъ и наиболѣе интеллигентныхъ работниковъ, каковы, напр., Минскiй и Мережковскiй, только еще пробуетъ свои силы, и должно пройти не мало времени, пока ихъ искусство преодолѣетъ болѣзненный процессъ исканiя вѣрныхъ словъ и художественныхъ образовъ для передачи ихъ внутреннихъ тревогъ и волненiй.

Рядомъ съ этими новыми попытками въ центрѣ литературы стали обнаруживаться въ послѣднее время новаторскія стремленія и со стороны людей, пока еще не вошедшихъ въ литературу, но очевиднымъ образомъ льнущихъ къ тому, что происходитъ въ ней свѣжаго, современнаго. Появилось нѣсколько тощенькихъ сборниковъ съ очевидной претензіей представить самое оригинальное явленіе въ новѣйшемъ русскомъ искусствѣ, но увы! сборники эти не отличаются никакими серьезными поэтическими достоинствами. Они переполнены безсмыслицами, для которыхъ нельзя подобрать ключа ни въ какихъ живыхъ человѣческихъ настроеніяхъ, или такими стихами, въ которыхъ, при поразительной нищетѣ воображенія, убогой риѳмѣ и хромающемъ размѣрѣ, особенно бьетъ въ глаза банальность и даже пошловатость основныхъ сюжетовъ. Таковы два московскихъ сборника подъ названіемъ «Русскіе символисты», таковъ же и вышедшій на дняхъ, худенькій, какъ общипанный цыпленокъ, сборникъ одного интеллигентнаго и начитаннаго юноши, Александра Добролюбова. Всѣ названные сборники не заслуживаютъ никакого серьезнаго разбора. Если-бы это явленіе не стало повторяться съ нѣкоторымъ постоянствомъ и еслибы жажда оригинальности и новаторства не переходила въ комическую погоню за небывалыми выраженіями и до дикости странными образами, мы не сказали-бы объ этихъ сборникахъ ни единаго слова: въ нихъ нѣтъ таланта, воображеніе блѣдно и безпомощно, несмотря на его полную, подчасъ грубо циническую распущенность, претенціозныя краски безвкусно смазаны въ какія-то тусклыя пятна. Въ двухъ выпускахъ московскихъ символистовъ мы нашли только два-три стихотворенія за подписью Валерія Брюсова, въ которыхъ бьется живое, болѣе или менѣе понятное человѣческое чувство. Но и эти стихотворенія не поднимаются надъ уровнемъ самой ординарной версификаціи, и по художественной отдѣлкѣ, по свѣжести психологическихъ настроеній безконечно ниже истинно-талантливыхъ и, временами, тоже безформенныхъ, загадочно-туманныхъ стихотвореній К. Фофанова. Въ сборникѣ г. Добролюбова очень много претензій, очень много пышныхъ посвященій «великимъ учителямъ», очень много совершенно бѣлыхъ страницъ и листовъ, невѣдомо для чего отдѣляющихъ другъ отъ друга микроскопическія произведенія въ стихахъ и въ прозѣ. При этомъ въ странномъ сборникѣ молодого автора нельзя найти ни одного вполнѣ удовлетворительнаго по формѣ стихотворенія. При всей важности латин-

скихъ философскихъ заглавій, при всемъ разнообразіи эпиграфовъ изъ Верлена, Гюго, Фета, Лонгфело, при всемъ богатствѣ въ опредѣленіи музыкальныхъ темповъ, въ которыхъ написаны стихотворенія *(adagio maestoso, presto, andante con moto)*, произведенія г. Добролюбова производятъ иногда тягостное, иногда забавное впечатлѣніе. Вы ищите въ книжечкѣ какого-нибудь поэтическаго содержанія, настроеній, и вмѣсто всего этого видите безсвязный бредъ человѣка мало жившаго, ничего глубоко не испытавшаго, но, быть можетъ, уже болѣзненно изнемогающаго отъ какого-то сквернаго недуга воображенія. Проза г. Добролюбова плоха, отрывочна и въ сущности еще болѣе нелѣпа, чѣмъ его стихи. Повсюду пестрятъ одни и тѣ-же слова, взятыя изъ какихъ-то старинныхъ лексиконовъ, ничего не рисующіе, расплывчатые эпитеты, повсюду мелькаютъ какія-то «бѣлыя ноги» и «бѣлыя нози», но нигдѣ ни одного простого поэтическаго выраженія, по которому можно было-бы судить о талантѣ автора.

Таковы жалкія попытки русскихъ символистовъ, которыя, конечно, не предрѣшаютъ важнаго вопроса о новыхъ путяхъ въ искусствѣ нашихъ и будущихъ дней.

1895. Сентябрь.

Русскіе символисты. Лѣто 1895 г. Москва.

Валерій Брюсовъ. Chefs d'Oeuvre. Сборникъ стихотвореній (осень 1894—весна 1895). Москва. 1895 г.

Графъ Алексисъ Жасминовъ. Голубые звуки и бѣлыя поэмы. С.-Петербургъ. 1895 г.

Мы уже отмѣтили нѣкоторыя явленія изъ области поэзіи новѣйшаго типа—въ томъ числѣ и два сборника стихотвореній, принадлежащихъ русскимъ подражателямъ европейскаго символизма. Въ нашей замѣткѣ мы говорили, что эти попытки «московскихъ» и «петербургскихъ» символистовъ не представляютъ настоящаго литературнаго явленія. При скудости таланта, молодые писатели, выступающіе передъ обществомъ съ широкими претензіями, не могутъ завоевать для себя ни одного сочувственнаго голоса въ печати. Мы ничего не говоримъ здѣсь о самомъ символизмѣ, который, какъ философское движеніе въ области поэзіи, существуетъ съ тѣхъ поръ, какъ мистическое начало вошло въ сознаніе людей на правахъ научнаго элемента, противополагаемаго грубому опыту внѣшнихъ чувствъ. Весь Новый Завѣтъ—религіозно-мистическая книга въ лучшемъ смыслѣ этого слова. Частныя явленія вырисовываются въ немъ на фонѣ высшей идейной правды, совершаются какъ-бы на границѣ двухъ міровъ — видимаго и невидимаго, реальнаго и идеальнаго, и кажутся какими-то отраженіями надземной жизни. Образъ самого Христа является символомъ человѣческихъ страданій за высшую, не земную истину. Переходя отъ древнихъ временъ къ болѣе новымъ, мы послѣ нѣсколькихъ вѣковъ культурнаго мрака, почти передъ зарею Возрожденія, находимъ одно изъ самыхъ высокихъ созданій символическаго искусства—«Божественную комедію» Данте, эту поэтическую, нѣжную мисте-

рію любви посреди сложной и мрачной драмы, съ чисто религіознымъ освѣщеніемъ соціальныхъ и нравственныхъ вопросовъ. Наконецъ, чтобы не говорить о множествѣ другихъ примѣровъ, которыми переполнена новая литература всѣхъ народовъ, упомянемъ еще о второй части «Фауста», объ этомъ вдохновеннѣйшемъ произведеніи свѣтлаго генія германской расы. Символическій элементъ никогда не замиралъ даже въ самыя реалистическія эпохи искусства. Поэтому нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что вмѣстѣ съ идеалистическими стремленіями, отличающими настоящій историческій моментъ, въ поэзію стала проникать потребность въ новыхъ утонченныхъ формахъ, оживляемыхъ глубокой внутренней правдой. Никогда еще въ обществѣ не было такъ живо стремленіе къ чисто психологической разработкѣ наиболѣе жгучихъ жизненныхъ темъ, съ противопоставленіемъ различныхъ началъ, борющихся въ человѣческой душѣ. Искусство переживаетъ переходную эпоху. Еще не оторвавшись отъ устарѣвшихъ, грубо-реалистическихъ традицій, но уже предчувствуя поэтическій экстазъ будущаго времени, когда новая идеалистическая красота найдетъ себѣ совершенное выраженіе, оно даетъ какія-то смѣшанныя, туманныя и сбивчивыя произведенія. Въ европейской литературѣ даннаго момента можно отмѣтить нѣсколько истинно талантливыхъ писателей этого новаго направленія. Въ русской литературѣ тоже происходитъ какое-то броженіе, еще до сихъ поръ, какъ мы говорили, не нашедшее для себя смѣлаго представителя въ какомъ-нибудь истинно яркомъ и оригинальномъ талантѣ. Нельзя упредить событія времени. Настоящіе таланты вырабатываются сложными жизненными и умственными процессами, для которыхъ въ современной русской исторіи не накопилось еще достаточно силъ, достаточно духовныхъ элементовъ.

Но съ этимъ серьезнымъ символизмомъ, который, конечно, проложитъ себѣ дорогу въ литературѣ, тоненькія брошюрки московскихъ и петербургскихъ символистовъ имѣютъ очень мало общаго. Новыя попытки Валерія Брюсова, Заронина, Мартова, Хрисопопуло и др. должны быть признаны столь-же неудачными, какъ и попытки петербургскихъ символистовъ. Въ двухъ лежащихъ передъ нами книжкахъ поэтическія нелѣпости наивнаго, часто даже холоднаго воображенія громоздятся другъ на другѣ, не сообщая читателю никакихъ настроеній, не открывая передъ нимъ никакой ни эстетической, ни психологической правды. Усердные поборники

идей, которыхъ они, очевидно, не понимаютъ или понимаютъ очень плохо, защитники теченій, на поверхности которыхъ они несутся, какъ сухіе листья, оторванные порывистымъ вѣтромъ отъ стараго дерева литературы, эти молодые стихотворцы, въ сущности, представляютъ изъ себя невинную ассоціацію бездарныхъ тружениковъ, неспособныхъ возбудить въ серьезныхъ и чуткихъ людяхъ никакого принципіальнаго протеста. Но по обыкновенію нашихъ критиковъ, которые никогда не находятъ себѣ надлежащаго предмета, достойнаго внимательнаго разбора, надъ этими петербургскими и московскими сборниками журналисты всѣхъ оттѣнковъ поспѣшили произвести шумную, жизнерадостную экзекуцію. Этотъ сатирическій спектакль открылъ злой, нервически придирчивый, по собственному представленію—грозный, какъ крокодилъ, графъ Алексисъ Жасминовъ. Въ небольшой книжечкѣ подъ юмористическимъ заглавіемъ «Голубые звуки и бѣлыя поэмы» онъ старается ехидно вышутить новѣйшія теченія въ современной литературѣ, но, увлекаемый своимъ природнымъ версификаторскимъ даромъ, порою сбивается съ намѣченнаго пути литературной пародіи и сочиняетъ отдѣльныя стихотворенія и даже цѣлыя поэмы, въ которыхъ пропадаетъ разъѣдающая соль критической насмѣшки, а мѣстами проглядываетъ недурной и неглупый поэтъ декадентскаго стиля. За Алексисомъ Жасминовымъ потянулись, отчасти подражая ему, отчасти удовлетворяя собственному обличительному инстинкту, разные фельетонисты и критиканы болѣе мелкаго пошиба. Намъ попадались на глаза гнѣвныя, иногда грубо-ругательныя замѣтки во всѣхъ видныхъ русскихъ журналахъ и газетахъ. Наконецъ, новымъ движеніемъ въ поэзіи занялись и такіе публицисты, какъ гг. Михайловскій и Вл. Соловьевъ. Г. Михайловскій, въ качествѣ охранителя умственной трезвенности молодыхъ поколѣній, не перестаетъ въ своихъ выцвѣтшихъ литературныхъ фельетонахъ резонерски вышучивать всѣхъ современныхъ писателей, сколько-нибудь погрѣшившихъ опаснымъ литературнымъ новшествомъ. Г. Вл. Соловьевъ, почему-то предпочитающій въ последнее время подвизаться на несвойственномъ ему поприщѣ литературной критики, вмѣсто того, чтобы въ прежнемъ, уже старомъ для него стилѣ давать ходъ своему публицистическому дарованію, тоже занялся московскими символистами. Съ аппетитомъ человѣка, имѣющаго собственный опытъ въ дѣлахъ стихотворнаго искусства и даже написавшаго какую-то запутанную и циническую сатиру,

онъ игриво сцѣпился съ московскими символистами на страницахъ солиднаго «Вѣстника Европы». Попробовавъ донять ихъ критической насмѣшкой въ прозѣ и получивъ отъ нихъ краткій полемическій отвѣтъ съ намекомъ на то, что онъ самъ преуспѣваетъ въ символическомъ стихосложеніи, онъ двинулся на нихъ съ легкимъ юмористическимъ канканомъ. Къ обличительной прозѣ онъ прибавилъ стихотворную пародію, которая, при отсутствіи у него самобытнаго и ѣдкаго дарованія и при основномъ, нѣсколько распущенномъ добродушіи, переходящемъ въ безплодное балагурство, не можетъ достигнуть никакой цѣли...

Такъ разсматривается въ современной печати вопросъ о новыхъ литературныхъ теченіяхъ вообще и тѣхъ наивныхъ и, при всей своей дикости, блѣдныхъ явленіяхъ, какими представляются новыя и новѣйшія книжки московскихъ и петербургскихъ символистовъ.

1895. Ноябрь.

Аполлонъ Коринфскій. «Черныя розы». Стихотворенія. 1893—1895. Спб., 1896.

Г. Аполлонъ Коринфскій пишетъ много, въ разныхъ стиляхъ и направленіяхъ, почти во всѣхъ изданіяхъ—по преимуществу иллюстрированныхъ. Кажется, около года тому назадъ онъ выпустилъ въ свѣтъ небольшой сборникъ стихотвореній, подъ названіемъ «Пѣсни сердца», не имѣвшій никакого успѣха, хотя и отмѣченный цѣлымъ рядомъ маленькихъ рецензій, написанныхъ съ непонятнымъ для безпристрастнаго читателя дружескимъ сочувствіемъ къ молодому автору. Какой-нибудь досужій репортеръ, причастный къ искусству не больше, чѣмъ театральные чернорабочіе, передвигающіе кулисы, напишетъ нѣсколько похвальныхъ фразъ о только что появившейся книжкѣ, десятокъ другихъ рецензентовъ, почуявъ въ новомъ литературномъ изданіи запахъ родственной имъ банальности и пошлости, поддержатъ въ печати своего собрата—и вотъ создается успѣхъ совершенно ничтожной, бездарной книжкѣ, которая не заслуживаетъ ничьего вниманія. Это особаго рода критика, распространившаяся въ послѣднее время въ столичной и провинціальной печати. Все сколько-нибудь оригинальное, стоящее выше средняго уровня, хотя и не поражающее блескомъ, замалчивается или встрѣчаетъ малую поддержку среди дѣятелей журналистики. Все, идущее въ волнѣ заурядныхъ вкусовъ и тенденцій, быстро подхватывается и выносится на поверхность жизни усердными артельщиками повседневной литературы. Даже присяжные критики, не лишенные отъ природы кой-какой прозорливости въ дѣлѣ искусства, но не надѣленные тѣмъ благороднымъ безпристрастіемъ, которое составляетъ силу всякаго печатнаго сужденія, иногда поддаются дурному искушенію оказать отеческую поддержку молодой бездарности и, съ

безстыдствомъ умственно растлѣнныхъ заправилъ газетныхъ вертеповъ, начинаютъ возносить ее надъ серьезными работниками въ области поэзіи. Съ двумя сборниками Аполлона Коринфскаго разыгралась именно эта обычная дрянная исторія. Его стихотворенія либо безвкусно напыщены, либо отдаютъ затхлой и кисловатой сентиментальностью, либо представляютъ безсмысленную толчею тяжеловѣсныхъ словъ, предназначенныхъ для обрисовки философскихъ настроеній автора, но обличающихъ только наивную самоувѣренность невѣжды въ обращеніи съ серьезными предметами. И эти-то стихотворенія вызвали въ столичной печати нѣсколько сочувственныхъ и даже хвалебныхъ отзывовъ. Въ одномъ общелитературномъ журналѣ новому сборнику Аполлона Коринфскаго посвящена цѣлая критическая статейка, превозносящая разносторонность его поэтическаго дарованія, во многихъ газетахъ Москвы и Петербурга авторъ «Черныхъ розъ» осыпанъ самыми щедрыми комплиментами. Даже Бурснинъ поторопился почему-то покровительственно похлопать по плечу преуспѣвающаго стихотворца. А между тѣмъ, въ новомъ сборникѣ Аполлона Коринфскаго нельзя найти ни одной страницы, отмѣченной вдохновеніемъ и талантомъ. Книжка раздѣляется на три части: «Черныя розы», «Бывальщины», «Отголоски»,— и во всѣхъ этихъ отдѣлахъ одинаково бросается въ глаза трескучая напряженность посредственнаго версификатора, ищущаго путей для вѣрнаго и шумнаго успѣха въ толпѣ. «Черныя розы»,—это стихи, изготовленные, повидимому, не безъ разсчета на декадентскіе запросы современныхъ читателей. «Бывальщины»—это посильная дань на алтарь «святорусской» гордости, съ ея славными эпическими преданіями о непобѣдимыхъ богатыряхъ. «Отголоски»—рядъ плохихъ и грубыхъ перепѣвовъ на извѣстные лирическіе мотивы безъ малѣйшаго оттѣнка поэтической оригинальности. Таково содержаніе этого широковѣщательнаго сборника.

Предоставивъ другимъ, болѣе любезнымъ и снисходительнымъ рецензентамъ выискивать и оцѣнивать въ стихахъ г. Коринфскаго скрытыя гдѣ-то поэтическія достоинства, укажу только на одну, быть можетъ, пустую, но тѣмъ не менѣе характерную особенность его произведеній. Г. Коринфскій — со всѣми его декадентскими, святорусскими и лирическими претензіями—отразился въ излюбленныхъ имъ знакахъ препинанія. Онъ пренебрегаетъ непритязательной запятой, замѣняя ее протяжнымъ тире. Онъ неохотно ставитъ рѣшительную и положительную точку. Всѣмъ обычнымъ, скромнымъ

знакамъ, которые въ литературныхъ произведеніяхъ такъ-же существенны и такъ-же выразительны, какъ опредѣленный тактъ въ музыкѣ или сдержанность въ живомъ интеллигентномъ разговорѣ,— г. Коринфскій предпочитаетъ разсыпчатыя, какъ песокъ, многоточія, кричащій знакъ восклицанія и изступленное соединеніе знаковъ вопросительнаго и восклицательнаго. Вотъ нѣсколько примѣровъ:

«Мнѣ вѣрить?... Ничему не вѣрю, ничему!
И вѣрить не хочу, когда — тебѣ внимая —
Я самъ въ твоихъ глазахъ предательскихъ читая,
Разгадку нахожу обману твоему!..
«Да? Ты удивлена?!. Понять не можешь ты,
О чемъ веду я рѣчь...—Какой обманъ?! Мой милый, —
Ты плачешь,—я тебя люблю со всею силой...
Лишь объ одномъ тебѣ—всѣ думы, всѣ мечты!..

Въ двухъ строфахъ три восклицательныхъ, два вопросительныхъ и два вопросительно-восклицательныхъ знака, а тире и многоточіямъ нѣтъ и числа.

Еще примѣръ:

Не вспоминай!... Зачѣмъ?!.
Вѣдь для тебя—не будетъ снова
Всходить тотъ день изъ тьмы былого
На горе счастью моему...
. . . .
Прошло; минуло; пролетѣло...
Смотри: какъ ясенъ небосклонъ!
Надъ нами—солнце заблестѣло!
Ужасный день?.. Да былъ-ли онъ?!.
О, нѣтъ! О, нѣтъ... То былъ лишь сонъ...

Не бросается-ли здѣсь въ глаза то обстоятельство, что между любимыми знаками г. Коринфскій имѣетъ наилюбимѣйшіе? Прямодушному восклицательному знаку онъ предпочитаетъ знакъ вопроса, выражающій, при нѣкоторыхъ условіяхъ, душевное смятеніе, трагическую растерянность. Но и одного восклицательнаго знака мало для выраженія пиѳическаго изступленія г. Коринфскаго: вопросительный знакъ приходится иногда (довольно часто) усиливать знакомъ восклицательнымъ съ присоединеніемъ, для полноты эфекта, еще одной лишней точки.

1896. Январь.

Стихотворенія *В. Л. Величко*. Сборникъ второй. Спб. 1894 г.

Это книжка посвященій. Г. Величко знаетъ, можно сказать, цѣлый свѣтъ, и въ толпѣ знаменитыхъ и высокопоставленныхъ знакомыхъ этого стихотворца нѣтъ человѣка, которому онъ не съумѣлъ бы сказать пріятнаго поэтическаго слова. Читая эту веселую, забавную книжонку, чувствуешь себя точно на свѣтскомъ балу: эполеты, звѣзды, бряцанье шпоръ, декольтированныя дамы — и среди нихъ самъ г. Величко, въ щегольскомъ фракѣ, пріятно улыбающійся направо и налѣво, съ лирою въ рукахъ, то подыгрывающій въ тактъ бальному оркестру, то импровизирующій на меланхолическія темы. Всѣ довольны, и всѣхъ довольнѣе—самъ поэтъ. Генералы поощрительно похлопываютъ его по плечу, дамы привѣтливо заглядываютъ ему въ глаза, танцующіе кавалеры повторяютъ отдѣльные, пришедшіеся имъ по душѣ стишки. Изъ этой залы молва разнесется по всему городу, захватитъ нѣсколько снисходительныхъ рецензентовъ, дастъ мысль извѣстному фотографу выставить въ витринѣ портретъ героя этого бальнаго торжества— и слава завоевана такъ легко. Побѣда, настоящая побѣда. Кто посмѣетъ усомниться въ талантѣ писателя, когда и дамы, и газетные рецензенты, и даже знаменитый фотографъ краснорѣчивыми заявленіями подтвердили его успѣхъ въ обществѣ? Кто не пойметъ, что человѣкъ, вращающійся между лучшими, отборнѣйшими представителями интеллигенціи, заслуживаетъ самаго почтительнаго къ себѣ отношенія? Не сомнѣвайтесь въ талантѣ г. Величко: есть у него этотъ талантъ—это видно по всему, объ этомъ заявили многія газеты, нѣсколько бойкихъ рецензентовъ, которыхъ не подкупишь ничѣмъ на свѣтѣ, въ этомъ можно убѣдиться, подойдя къ витринѣ извѣстнаго фотографа на Невскомъ проспектѣ. Портреты знаме-

нитыхъ актеровъ, пѣвицъ, юбиляровъ и прославленныхъ, недавнихъ покойниковъ и на томъ же самомъ мѣстѣ—«заштатный врачъ души» (см. стихотвореніе «Врачъ и поэтъ») Величко, бравый, сіяющій, побѣдоносный.

Просматривая стихотворенія г. Величко въ цѣломъ, мы переносимся на балъ. Перелистываемъ страницы, слѣдимъ за мѣняющимися поэтическими цвѣтами и видимъ себя у подножія какой-то лѣстницы, ведущей въ храмъ. Одиннадцать ступеней — и вы у ногъ одного изъ знаменитѣйшихъ жрецовъ нашего времени, въ храмѣ, посвященномъ, какъ стихи г. Мережковскаго, «Невѣдомому Богу»... Извѣстный врачъ Бертенсонъ, краса и столпъ «Русской Мысли» — Гольцевъ, поэтъ «забытыхъ словъ» Жемчужниковъ, профессоръ персидскаго языка В. А. Жуковскій, ученый соловей, возвѣщающій наступленіе петербургской весны—проф. Кайгородовъ, талантливый художникъ Лагоріо, маститый поэтъ Я. Полонскій, редакторъ «Правительственнаго Вѣстника» К. К. Случевскій, любимецъ московской публики князь Сумбатовъ, знаменитый адвокатъ Унковскій, наконецъ, извѣстный романистъ и редакторъ «Живописнаго Обозрѣнія» А. К. Шеллеръ—вотъ одиннадцать лицъ, которымъ г. Величко оказалъ свое вниманіе, сдѣлавъ каждому изъ нихъ по одному стихотворному посвященію. И всѣ эти посвященія заключены, какъ пасхальныя деревянныя яйца, сидящія другъ въ другѣ, въ одно общее посвященіе—талантливому публицисту и философу В. С. Соловьеву. Вся книжка г. Величко, со всѣми заключающимися въ ней частными посвященіями, адресована какъ бы съ подразумѣвающимся комплиментарнымъ письмомъ ему, г. Соловьеву, въ знакъ глубокаго и искренняго сочувствія родственной души...

Обращаясь отъ посвященій къ содержанію, мы мгновенно поражаемся его богатствомъ, разнообразіемъ тоновъ, удивительнымъ знаніемъ востока. Мережковскій, Минскій переводятъ съ разныхъ европейскихъ языковъ. Г. Величко имѣетъ сердечное пристрастіе къ мало распространеннымъ, но колоритнымъ языкамъ и нарѣчіямъ востока. Въ книгѣ его вы найдете переводы съ грузинскаго, турецкаго, арабскаго, персидскаго и татарскаго языковъ, повидимому, изученныхъ доскональнѣйшимъ образомъ преимущественно передъ языками запада. Анекдоты, шутки, остроты въ стихахъ такъ и сыплются со всѣхъ сторонъ. То пронесется предъ вами образъ Тамары, воспѣтой грузинскимъ поэтомъ княземъ Церетели, то мель-

кнетъ желчный стихъ изъ произведеній князя Чавчавадзе, то вдругъ раскроется предъ вами картинка, изображающая шарлатана-муллу, увлекшагося собственной ложью... И рядомъ съ этими стихами, представляющими своеобразную и веселую музу востока, стоятъ стихотворенія, посвященныя русскимъ интересамъ, русскимъ злобамъ дня. Нѣтъ, право, г. Величко не лишенъ таланта. Не сравнивайте его съ Мережковскимъ, не сопоставляйте его съ Фофановымъ, но отыщите ему особое мѣсто въ современной русской литературѣ. Мережковскій напыщенъ и приподнятъ, но его стихотворенія все-таки находятся, по содержанію и по стремленіямъ, въ центрѣ литературы. Фофановъ—просто талантливый человѣкъ, съ безхитростной, неуравновѣшенной душой, влекущейся къ мотивамъ красоты и поэзіи, всѣмъ близкимъ и доступнымъ. Г. Величко... г. Величко явленіе своеобразное, имѣющее свои источники на какой-то далекой восточной окраинѣ, но упорно тяготѣющее къ центру, пробивающее себѣ къ нему всевозможные пути. Не поможетъ талантъ, помогутъ друзья. Нехорошъ стихъ, авось сдѣлаютъ свое дѣло эффектныя посвященія людямъ, стоящимъ во главѣ общественнаго мнѣнія. Плохи и пошловаты оригинальные замыслы — можетъ быть вывезетъ грузинская, татарская, турецкая, арабская и персидская мудрость, одѣтая въ пестрые халаты и цвѣтные шаровары...

1894. Мартъ.

Сочиненія графа Голенищева-Кутузова, т. I—II. Спб. 1894 г.

Въ стихахъ Голенищева-Кутузова почти совсѣмъ не встрѣчаешься съ отраженіями того, что принято называть современною дѣйствительностью. Нужно нѣчто особенное, захватывающее всѣхъ, чтобы Голенищевъ-Кутузовъ откликнулся своимъ стихомъ на «злобу дня»: обычныя треволненія текущей жизни его не задѣваютъ. Нужно, чтобы вся страна встрепенулась, всколыхнулась, охваченная однимъ порывомъ, чтобы Голенищевъ-Кутузовъ вышелъ изъ своего бездѣйственно-равнодушнаго настроенія: волненія отдѣльныхъ мелкихъ людей не трогаютъ его сердца. Вотъ почему, несмотря на крупный талантъ, несмотря на высокій полетъ фантазіи и мысли, творчество Голенищева-Кутузова отличается нѣкоторою безжизненностью, которая мѣшаетъ широкому распространенію его произведеній въ среднихъ интеллигентныхъ сферахъ русскихъ читателей. Между высоко-одареннымъ писателемъ, живущимъ своею мечтою, своими мало кому доступными настроеніями, и толпою, преданною мелкимъ страстямъ и ничтожнымъ прозаическимъ заботамъ, слишкомъ мало общаго: имъ трудно понять другъ друга. Идя разными дорогами, они могутъ встрѣтиться только случайно и, встрѣтившись, они должны разойтись съ взаимнымъ пренебреженіемъ и равнодушіемъ. Вотъ почему стихотворенія Голенищева-Кутузова гораздо меньше извѣстны русской публикѣ, чѣмъ стихотворенія такихъ поэтовъ, какъ покойный Надсонъ, Мережковскій и другіе, хотя они гораздо выше и по формѣ, и по глубинѣ содержанія, и по выдержанности тона. Одинокій въ своемъ творчествѣ, мало разнообразный въ сюжетахъ своего поэтическаго воспроизведенія, Голенищевъ-Кутузовъ занимаетъ въ нашей литературѣ свое самостоятельное мѣсто, дающее ему полное

право на вниманіе серьезной литературной критики. Пусть мимо него проходитъ, презрительно пожимая плечами, литературная чернь: критика, дорожащая всѣми видами настоящаго искусства, должна дать ему полную и справедливую оцѣнку. Пусть его воздѣйствіе на общество будетъ ничтожно, пусть они не знаютъ другъ друга, пусть не интересуются другъ другомъ: критика, заботливо выслѣживающая всѣ проявленія народнаго характера въ капризныхъ формахъ поэтической производительности, должна отмѣтить его своимъ безпристрастнымъ вниманіемъ. Въ этомъ талантливомъ человѣкѣ съ его гордою замкнутостью, съ его нѣсколько отталкивающимъ холодомъ и проскальзывающимъ иногда оттѣнкомъ оффиціальной корректности и патріотическаго благомыслія, русская поэтическая литература имѣетъ, во всякомъ случаѣ, призваннаго служителя, который не измѣнитъ никогда лучшимъ ея поэтическимъ традиціямъ. При очевидномъ недостаткѣ въ разнообразіи, живости и горячности художническаго чувства, при всей отвлеченности его поэтическихъ образовъ, при нѣкоторой искусственности и реторичности его чисто лирическихъ изліяній, Голенищевъ-Кутузовъ вмѣстѣ съ покойнымъ Апухтинымъ долженъ быть отнесенъ къ лучшимъ русскимъ поэтамъ послѣ Майкова и Полонскаго. То, въ чемъ онъ силенъ — его яркій стихъ, поразительная выпуклость его пластическихъ фигуръ, возбуждающихъ мысль и освѣщенныхъ свѣтлою мыслью,—даетъ ему значеніе независимо отъ его недостатковъ и можетъ быть изучено съ большою пользою для общей характеристики русской поэзіи.

Нѣсколько выдержекъ изъ стихотвореній Голенищева-Кутузова подтвердятъ мои слова. Въ водоворотѣ жизни поэтъ не видитъ ничего устойчиваго, имѣющаго цѣнность само по себѣ. Все мчится куда-то впередъ, къ безъисходному концу, въ которомъ предъ человѣкомъ должна блеснуть иная, новая, вѣчная правда:

Мчатся скорби и невзгоды,
Мчится счастье съ красотой.
Мчатся лица, мчатся годы...
Мчится поѣздъ въ тьмѣ ночной!
И мнѣ чудится, что дико,
Безъ оглядки, безъ слѣда,
Буйнымъ вихремъ въ тьмѣ великой
Мчится все, вездѣ, всегда.

Радостный въ началѣ путь жизни дѣлается съ годами все печальнѣе и печальнѣе. Солнце блѣднѣетъ, гаснутъ надежды и страсти.

Усталый путникъ пристально вглядывается, сквозь слабѣющій свѣтъ заката, неподвижнымъ взоромъ въ нѣмую даль. Его охватываетъ внезапный холодъ, сомнѣнье, онъ хотѣлъ бы повернуть назадъ, но время, какъ одичалый, мятежный крылатый конь, все быстрѣе и быстрѣе мчитъ подъ стужей и тьмой.

И въ жалкомъ безсильѣ, хоть злобствуй, хоть плачь,
Не смолкнетъ тотъ бѣшенный скачъ,
Пока безъ дыханья, безъ чувства, безъ силы,
Съ конемъ ты не свергнешься въ бездну могилы,
Въ разверстую пропасть безъ свѣта и дна,
Въ объятія чернаго, вѣчнаго сна.

Этотъ мотивъ повторяется во многихъ стихотвореніяхъ поэта.

Не мало однако у Голенищева-Кутузова стихотвореній, написанныхъ на самыя обыкновенныя темы. Между «отравленнымъ Сократомъ и крѣпко-связаннымъ Христомъ» движется цѣлая поэтическая панорама повседневной жизни съ ея мелкими и высокими страстями, и комическими и трагическими событіями. Вотъ въ кровавыхъ чертахъ встаетъ ужасная картина войны, и тутъ-же, посреди воюющихъ и озлобленныхъ взаимной ненавистью солдатъ, вдругъ предъ нами является чудный образъ самоотверженной русской женщины, влекомой на поле сраженья чувствомъ любви и участья. Поэтъ посылаетъ и военной славѣ, и военнымъ пораженіямъ свое, проникнутое гуманностью, осужденіе. Вотъ проносится предъ нами печальная жизнь профессіональнаго гаера. Онъ подбрасываетъ въ воздухѣ своего сына, и мальчикъ летитъ съ распростертыми руками, какъ живое распятіе. Любовное изліяніе облекается звучными, изящными, но холодными стихами.

Звѣздистый сумракъ, тишина,
Лишь веселъ плескъ въ нѣмомъ просторѣ,
Венеціанская луна..
Адріатическое море..
По синимъ, медленнымъ волнамъ
Плыву въ задумчивой гондолѣ,
А сердце рвется поневолѣ
Къ инымъ, далекимъ берегамъ...
Тамъ нѣтъ дыханья южной ночи,
Нѣтъ страстныхъ звѣздъ, нѣтъ синихъ водъ,
Но тамъ горятъ слезами очи,
Туда любовь меня зоветъ.
И одинокъ, съ тоской во взорѣ,
Плыву я... полночь, тишина...

Венеціанская луна...
Адріатическое море.

Гр. Голенищевъ-Кутузовъ пишетъ рѣдко въ послѣдніе годы, и объ этомъ нельзя не пожалѣть, ибо въ его талантѣ есть еще неисчерпанныя силы, которыя могли бы внести свѣжую струю въ атмосферу новѣйшей русской поэзіи. Будемъ надѣяться, что поэтъ прерветъ свое молчаніе. Будемъ думать, что Голенищевъ-Кутузовъ не даромъ написалъ слѣдующее небольшое, но проникнутое мыслью стихотвореніе:

Когда, святилище души
Замкнувъ предъ суетной толпою,
Поэтъ молчитъ,—его покою
Не вѣрь: онъ бодрствуетъ въ тиши,
Не вѣрь молчанью грозной тучи:
Раздумья вѣщаго полна,
Свой вихрь, свой дождь, свой огнь летучій,
Свой громъ таитъ въ груди она...
Но мигъ придетъ—и заповѣдный
Въ глубокихъ нѣдрахъ вспыхнетъ жаръ,
И тьму пронижетъ лучъ побѣдный,
И грянетъ громовой ударъ!

1894. Май.

«Міръ искусства». Иллюстрированный художественный журналъ подъ редакціей *С. П. Дягилева.* Изданіе княгини *М. К. Тенишевой* и *С. И. Мамонтова.*

Нужно сочувствовать каждому журналу, который поставитъ себѣ задачею разрабатывать вопросы искусства. Это область въ Россіи совсѣмъ еще не воздѣланная. У насъ много писали по разнымъ вопросамъ искусства, но, за рѣдкими исключеніями, задачи самого искусства затрогивались только вскользь и притомъ подъ публицистическимъ угломъ зрѣнія, а серьезныхъ изслѣдованій по исторіи и философіи искусства почти совсѣмъ не было. Вотъ почему отъ каждой новой попытки создать спеціальный художественный органъ ждешь чего-то новаго и значительнаго. Съ такими ожиданіями, съ такимъ сочувственнымъ предрасположеніемъ берешь въ руки и первый выпускъ «Міра искусства». Откинувъ толстую обложку, на которой блистаютъ пропечатанное золотомъ названіе журнала, безъ всякихъ прозаическихъ подзаглавій и издательски-типографскихъ анонсовъ, и двѣ загадочныхъ виньетки въ линючихъ новомодныхъ краскахъ, а затѣмъ шмуцтитулъ съ изображеніемъ орла, приступаешь къ чтенію руководящей статьи г. Дягилева. Редакторъ журнала рекомендуется читателямъ, какъ представитель новой группы эстетиковъ, которая сосредоточиваетъ въ себѣ все самое новое, самое красивое, самое смѣлое изъ того, что есть новаго, красиваго и смѣлаго подъ небомъ современной эпохи. Рѣчь его звучитъ торжественно, дерзостно, аристократически свободно. Но читая ее, вдругъ, какъ-то неожиданно для самого себя, начинаешь неудержимо улыбаться: кажется, что въ многолюдный изящный салонъ вошелъ превосходно одѣтый человѣкъ, въ перчаткахъ, съ клакомъ, съ прической à la Капуль и, отвѣсивъ общій поклонъ, торжественно

возвѣстилъ о самомъ себѣ: «Господинъ Дягилевъ»!.. Такое именно впечатлѣніе производятъ эти величаво самоувѣренные, претенціозно-небрежные пріемы вступительной рѣчи. Вникая въ сущность статьи черезъ развязную форму, черезъ запутанныя фразы о красотѣ, о свободѣ искусства, о ничтожествѣ разсужденій Л. Толстого, какъ-то невольно думаешь о томъ, что недостаточно хорошо и дорого одѣться и причесаться у парикмахера, чтобы, войдя въ салонъ, ничѣмъ не выдать своихъ, отнюдь не аристократическихъ привычекъ, что недостаточно войти въ міръ искусства съ фразами о красотѣ и ея свободѣ, чтобы отрѣшиться отъ умственнаго лакейства. Иногда даже самыя ошибочныя разсужденія, которыя, повидимому, разрушаютъ понятіе красоты, но которыя исходятъ отъ самостоятельной глубокой натуры, гораздо болѣе служатъ дѣлу искусства, чѣмъ плоскія, затрепанныя мысли о чистомъ искусствѣ, о верховномъ значеніи красоты въ творческой работѣ. Въ чемъ бы ни открывалась душа, она создаетъ нѣчто пригодное для искусства или для философіи искусства, тогда какъ слова, исходящія отъ банальнаго ума, питающагося только кружковыми фразами, могутъ иногда превратить самое серьезное дѣло во что-то профанное,—мѣстами смѣхотворное, мѣстами просто неприличное.

Интересно прослѣдить на отдѣльныхъ примѣрахъ, каковы эти слова, предназначенныя для служенія красотѣ, въ какихъ выраженіяхъ и фразахъ г. Дягилевъ передаетъ свои мысли. «Вотъ появились мы, — пишетъ онъ, — съ нашими новыми требованіями, лишь подтверждая общую правильность хода историческаго развитія. Правда, мы отличались чѣмъ-то отъ извѣстныхъ, изученныхъ *формъ*». Очевидно, г. Дягилевъ и самъ видитъ въ себѣ и своихъ кружковыхъ сотоварищахъ не живую душу, а только форму чего-то—чего именно, неизвѣстно. «Но какъ же можно было допустить, чтобъ это блѣдное и бездѣятельное поколѣніе, опошленное названіемъ *конца вѣка*, съумѣло возвыситься до такой точки, съ которой оно холодно могло синтезировать всѣ эти *маленькія происшествія, видѣвшія* каждое въ себѣ единственнаго истолкователя истины и судебъ мірового искусства». Г. Дягилеву кажется, что кто-то называетъ его *поколѣніе*, всѣхъ его живыхъ представителей, которыхъ онъ самъ называетъ «формами»,—«концомъ вѣка». Смѣшивая неодушевленные предметы съ одушевленными, понятія ума съ реальными явленіями, г. Дягилевъ приписываетъ такое же нелѣпое смѣшеніе и другимъ. Выраженіе «конецъ вѣка» попадается теперь

въ любой уличной газеткѣ, въ любомъ юмористическомъ листкѣ, но можно сказать съ увѣренностью, что никакой безграмотный и вульгарный «Шутъ» не доходилъ еще до того, чтобы примѣнять это названіе къ тому или другому человѣческому поколѣнію. Г. Дягилевъ рѣшительно не отличаетъ одушевленныхъ предметовъ отъ неодушевленныхъ: происшествія видятъ каждое въ себѣ истолкователя истины! Нельзя понять, происходитъ-ли эта путаница въ стилѣ г. Дягилева оттого, что онъ когда-то кѣмъ-то былъ посвященъ въ пансихическое ученіе, или отъ того, что онъ просто не былъ своевременно наставленъ въ примитивныхъ логическихъ и грамматическихъ понятіяхъ. Далѣе, приведемъ одно мѣсто, характерное одновременно и какъ образчикъ стиля г. Дягилева, и какъ образчикъ его литературно-критической проницательности. «Эта амальгамная исторія художественной жизни вѣка имѣла главный источникъ въ ужасной шаткости эстетическихъ основаній и требованій эпохи. Они ни на минуту не устанавливались прочно, не развивались логично и свободно. Художественные вопросы были запутаны въ общую кашу общественныхъ переворотовъ, и вышло то, что такой независимый талантъ, какъ Пушкинъ, въ теченіи какихъ-нибудь тридцати лѣтъ долженъ былъ выдержать три совершенно разныя оцѣнки: матеріалистическія обвиненія Писарева, славянофильскія превозношенія Достоевскаго и субъективно-восторженный судъ Мережковскаго». Исторія имѣла источникъ въ шаткости основаній. Вопросы были запутаны въ кашу переворотовъ. Таковы шаткія основы стиля г. Дягилева. Но всего великолѣпнѣе здѣсь смѣло выдвинутая тріада критиковъ Пушкина: Писаревъ, Достоевскій и Мережковскій. Чѣмъ бы ни былъ по отношенію къ Пушкину Писаревъ, — г. Мережковскій является, по сравненію съ нимъ, не болѣе, какъ посредственнымъ компиляторомъ, который не внесъ въ вопросъ о Пушкинѣ ни одного живого ощущенія, ни одной самостоятельной мысли, прикрывъ свое бездушіе вздутой пѣной кричащихъ, хотя опять-таки чужихъ словъ. Но г. Дягилевъ, съ какою-то невѣжественною наивностью, готовъ видѣть въ писаніяхъ г. Мережковскаго о Пушкинѣ новый маякъ на пути русской критической мысли. Эти его размышленія о русской литературѣ вполнѣ достойны его удивительнаго стиля. «Наконецъ, явились мы,—продолжаетъ г. Дягилевъ, — съ своими новыми запросами и, вѣрьте мнѣ, если бы мы были хоть каплю похожи на нашихъ предшественниковъ, будь *мы даже упадкомъ*, они бы съ радостью простили

намъ и отечески прижали къ своей груди». Тутъ, кромѣ уже отмѣченнаго нами смѣшенія понятій и реальныхъ вещей, читателя поражаетъ безграмотность. Въ послѣдней фразѣ отсутствуютъ необходимыя дополненія: не сказано, что простили бы г. Дягилеву его предшественники и кого прижали бы они къ своей груди. Но если безграмотность этой фразы требуетъ еще какихъ нибудь поясненій, то вотъ фраза, безграмотность которой прямо бросается въ глаза: «Первая группа продолжаетъ въ блаженномъ оцѣпенѣніи, подобно китайскимъ кукламъ, кланяться уже излизанному великолѣпію псевдоклассическихъ монументовъ и сквозь лорнетъ *восхищаться лоснящемуся*, какъ паркетъ, *ремеслу* Тадемъ и Бакаловичей». Не нужно брать въ руки лорнета, чтобы усмотрѣть все великолѣпіе этого пышнаго и дерзновенно-новаторскаго стиля. И при этомъ г. Дягилевъ съ важностью человѣка, способнаго громко «доложить» о собственномъ приходѣ такъ, какъ докладываютъ о приходѣ «господъ», совсѣмъ не умѣетъ работать. Онъ не только не умѣетъ излагать собственныхъ мыслей, онъ не умѣетъ даже произвести тотъ несложный трудъ, который требуется для перевода. Вотъ какъ передаетъ онъ на русскомъ языкѣ Бодлэра: «Литература упадка! Пустыя слова, которыя мы часто слышимъ, бросаемыми съ демонстративнымъ зѣваніемъ изъ устъ тѣхъ далекихъ отъ загадочности сфинксовъ, которые блюдутъ священныя двери классической эстетики».

Такъ пишутъ и такъ переводятъ во славу искусства въ новомъ художественномъ журналѣ.

Кромѣ руководящей статьи г. Дягилева, въ первомъ выпускѣ журнала помѣщены замѣтки объ иллюстраціяхъ Веренскіольда къ норвежскимъ былинамъ, небольшая статья г. Боборыкина о значеніи Рима для образованія художниковъ, маленькая, довольно безцвѣтная замѣтка-некрологъ о Пювисъ-де-Шаваннѣ и тоже небольшое, но въ высшей степени претенціозное некрологическое размышленіе г. Мережковскаго о Полонскомъ. Эта послѣдняя статейка написана въ обычномъ для ея автора надутомъ и напряженномъ стилѣ, съ искусственными метафорами и притворной истерикой, при чемъ заключительный аккордъ заимствованъ—на этотъ разъ—изъ мэонической философіи Минскаго. Усталый странникъ, т. е. Полонскій, вернулся, по словамъ г. Мережковскаго, «къ страшной и тихой глубинѣ Лѣсного Родника,—невѣдомаго людямъ, осѣненнаго дремучими вѣтвями, къ невозможному, несуществующему и болѣе дѣйствительному, чѣмъ все, что есть».

Что касается художественныхъ матеріаловъ перваго выпуска, то они раздѣляются на репродукціи съ произведеній извѣстныхъ живописцевъ—Васнецова, Рѣпина, Левитана и др.,—сдѣланныя вполнѣ удовлетворительно, и на хитроумно исполненные, но совершенно безсмысленные проекты для маіоликъ и изразца. Одинъ изъ этихъ проектовъ, представляющій собою узкую темную полосу съ маленькими бѣлыми красочными мазками, вызываетъ въ публикѣ странныя недоумѣнія. Нѣкоторые согласны видѣть въ заостренныхъ бѣлыхъ мазкахъ на золотистомъ темномъ фонѣ паруса кораблей, другіе сочувственно повторяютъ злую шутку одного знатока искусства, сказавшаго, что рисунокъ изображаетъ зубы г. Дягилева,—вѣроятно, не реальные, а критическіе его зубы, если можно такъ выразиться.

1899. Февраль.

Сочиненія гр. Л. Н. Толстого. Москва, 1893 г., I—XIII, изданіе девятое, ц. 23 рубля.

Новое изданіе полнаго собранія сочиненій гр. Л. Толстого доставитъ истинное удовольствіе всѣмъ цѣнителямъ его высокаго таланта Въ послѣдніе тома вошли новѣйшія произведенія Толстого: «Власть тьмы», «Плоды просвѣщенія», «Крейцерова соната», «Сказки» и «Философскія разсужденія». Прочіе тома представляютъ тщательное воспроизведеніе первыхъ изданій, съ французскимъ текстомъ «Войны и Мира», но отличаются крупнымъ шрифтомъ, а главное—приложеніемъ интереснѣйшихъ, превосходно выполненныхъ многочисленныхъ снимковъ съ портретовъ Толстого въ разные періоды его жизни, изъ которыхъ многіе до сихъ поръ не были извѣстны публикѣ, фотографій и видовъ Ясной Поляны и московскаго дома Толстыхъ и, наконецъ, характернаго автографа гр. Л. Толстого. Это лучшее изъ всѣхъ изданій Толстого. Пріятно отвлечься отъ произведеній, въ которыхъ воплотилось такое глубокое пониманіе человѣческаго характера, къ этимъ фотографическимъ снимкамъ. Вотъ передъ нами Толстой—юноша. Безбородый, съ надвинутыми бровями, рѣзкимъ и выразительнымъ складомъ губъ, онъ устремилъ вдаль взглядъ своихъ проницательныхъ, смѣлыхъ, тревожныхъ и тревожащихъ глазъ. Высоко повязанный черный галстукъ, изъ подъ котораго еле видны края высокаго стоячаго воротника, руки, опирающіяся на спинку кресла, застегнутый толстый сюртукъ, лежащій свободными складками, какое-то застывшее стремленіе въ наклонѣ своей фигуры—это Толстой 1848 г., Толстой, еще не начавшій своей литературной дѣятельности. Такія физіономіи встрѣчаются въ жизни такъ же рѣдко, какъ и такіе таланты. Присмотритесь къ этому лицу: что-то мощное, порывис-

тое—первая вспышка молодого генія въ глазахъ, глядящихъ прямо въ душу. Это лицо освѣщено мыслью, невыразимою никакимъ словомъ, рвущеюся въ безконечность. Вотъ другой портретъ: Толстой 1851 года, выступающій на литературное поприще. Въ наглухо застегнутой курткѣ, съ сложенными, опирающимися на высокую палку руками, онъ точно собрался въ дорогу. На лицѣ рѣшимость, въ глазахъ, нѣсколько прищуренныхъ, тревожный свѣтъ ожиданія... При томѣ Севастопольскихъ разсказовъ еще два портрета. Одинъ 1855 года: въ аристократической бобровой шинели, съ выраженіемъ проснувшейся жизни на лицѣ. Изъ подъ разстегнутой шинели высунулась бѣлая рука съ длинными пальцами. Портупея, протянувшаяся черезъ плечо до пояса, взглядъ, устремленный какъ-то вбокъ, узкія и короткія баки, оттѣняющія щеки — этотъ Толстой напоминаетъ чѣмъ-то Пушкина. Сдержанный порывъ, благородство страсти, прямота и честность какой-то божественной откровенности—все это выступаетъ съ молчаливою гордостью, безъ всякой аффектаціи въ каждой подробности этого замѣчательнаго портрета. Рядомъ съ нимъ — Толстой 1857 года: почти одно только сходство съ предъидущимъ портретомъ—военный мундиръ. Все прочее измѣнилось: какія-то бури пронеслись въ душѣ художника, въ глазахъ печаль ростетъ и приливаетъ, руки неподвижно сложены другъ въ другѣ, баки сбриты, волоса, прежде стоявшіе, теперь зачесаны на бокъ. Жизнь несется впередъ, образы встаютъ въ воображеніи, захватывающіе, все болѣе и болѣе гуманные—на широкомъ фонѣ взволнованныхъ стихій русской жизни... Три замѣчательныхъ портрета: 1860, 1862 и 1868 годовъ. Военный мундиръ снятъ—и три новыхъ момента душевной жизни. Объ этомъ свидѣтельствуетъ внѣшній костюмъ, выраженіе лица, самое положеніе фигуры. Вотъ онъ въ моментъ напряженной энергіи, творчество бьетъ свободной волной, разлада съ обществомъ еще никакого. Вотъ онъ съ печатью глубокаго страданія, пытливой мыслью ушедшій въ разрѣшеніе какихъ-то сомнѣній, нѣсколько сгорбленный, съ выдвинутой, блѣдной губой. Вотъ онъ же времени «Войны и Мира»: въ блузѣ, перехваченной поясомъ, погруженный въ созерцаніе грандіозной картины. Волоса въ безпорядкѣ, глаза расширены—точно передъ нимъ носится что-то необъемлемо широкое, поза сосредоточенная, неподвижная. Еще рядъ портретовъ—два портрета времени «Анны Карениной», остальные — времени душевнаго разлада, «Исповѣди», философскихъ трактатовъ и изы-

сканій—до настоящаго момента. Въ каждомъ отразилась какая-нибудь типичная деталь, всѣ живутъ и дышатъ энергическою простотою. Одинъ портретъ 1892 года, схватившій Толстого въ минуту какой-нибудь лѣтней прогулки въ саду Ясной Поляны—безъ шапки, съ загрубѣвшею рукою, заложенной за узкій ремешокъ, перепоясывающій блузу, съ добродушной и мягкой улыбкой на лицѣ—производитъ какое-то примиряющее и успокаивающее впечатлѣніе. Это послѣдній портретъ въ настоящемъ изданіи сочиненій Толстого, но для полноты художественнаго воспроизведенія его душевной жизни былъ бы нуженъ еще одинъ портретъ, который передалъ-бы мысль окончательно окрѣпшую, убѣжденіе, смѣло и глубоко захватившее корни человѣческихъ несчастій...

Какъ хорошо, что сочиненія Толстого, надъ изданіемъ котораго работала заботливая рука, появились, наконецъ, съ такими фотографическими коментаріями, въ которыхъ внимательный глазъ найдетъ обильный матеріалъ для любопытнѣйшихъ психологическихъ наблюденій.

1894. Январь.

Л. Н. Толстой. Сочиненія. Т. XIV. Москва. 1895 г.

Въ послѣднемъ томѣ сочиненій гр. Толстого напечатана небольшая замѣтка, появившаяся раньше въ сборникѣ «Починъ» и представляющая аллегорическую полемику Толстого съ русскими критиками его литературно-проповѣднической дѣятельности. Въ формѣ трехъ притчъ онъ правдиво и задушевно рисуетъ свое положеніе въ современной печати, встрѣтившей грубымъ и задорнымъ осужденіемъ его завѣтныя убѣжденія. Въ разгарѣ журнальной борьбы съ реакціонными силами, слово Толстого прозвучало неожиданно, непримиримо, какъ по отношенію къ тому, съ чѣмъ враждовали такъ называемые либеральные дѣятели эпохи, такъ и къ случайнымъ, по существу буржуазнымъ пріемахъ самихъ либераловъ. Движеніе, которое кипѣло на поверхности русской общественной жизни, но не захватило ея внутреннихъ основъ, встрѣтилось съ движеніемъ иного порядка, стремящимся переработать и осмыслить по новому старые протестантскіе элементы. По натурѣ постоянно склонный къ сложнымъ идейнымъ задачамъ, человѣкъ, всегда носившій въ душѣ живого Бога, Толстой не могъ не признать ничтожными, мертвыми полемическія ухищренія поверхностныхъ людей, выбросившихъ изъ борьбы высшіе принципы, отвернувшихся отъ тѣхъ вопросовъ, которые одни могли-бы вызвать къ жизни лучшія способности и стремленія человѣческой натуры. Въ русскомъ обществѣ не было до сихъ поръ писателя, который съ такою суровостью откинулъ бы отъ себя грубыя орудія обоихъ воюющихъ лагерей, который съ такою безпощадностью осудилъ бы историческіе предразсудки однихъ, растлѣвающіе компромиссы другихъ. Въ довольно шумной толпѣ препирающихся противниковъ, сбивающихъ другъ друга съ позицій и постоянно сбивающихся съ намѣченныхъ пу-

тей, придумывающихъ фальшивыя, искусственныя или одностороннія доказательства для оправданія своихъ исходныхъ положеній. Толстой явился настоящимъ поборникомъ за правду въ ея лучшихъ, разумнѣйшихъ, а не историческихъ только, не условныхъ выраженіяхъ. И люди, сброшенные съ привычнаго пути его правдивымъ и неслыханно-смѣлымъ словомъ, тотчасъ же накинулись на него, какъ на своего врага, съ тѣми самыми орудіями, которыя онъ окончательно осудилъ, какъ несовершенныя для борьбы съ какими бы то ни было врагами,—съ наивно-злобными упреками за то, что онъ захотѣлъ идти своимъ собственнымъ путемъ, не считаясь съ общепризнанными уставами, не поддерживая своимъ участіемъ героевъ буржуазно-либеральной компаніи. Стали придираться къ мелкимъ, второстепеннымъ противорѣчіямъ страстной и порывистой мысли Толстого, пошловато уязвляя его за непослѣдовательность въ его личной, практической дѣятельности, назойливо и безтактно вторгаясь въ самыя интимныя сферы его жизни. Никто не вникъ въ самое существо его новыхъ произведеній, никто не разобрался въ его основныхъ теоретическихъ положеніяхъ, никто даже не далъ себѣ труда, выступая съ отвѣтственными опроверженіями, точно формулировать его главныя мысли такъ, чтобы это отвѣчало его настоящимъ намѣреніямъ. Заинтересованные въ оправданіи своихъ методовъ агитаціи, журналисты не только не сочли своимъ долгомъ добросовѣстно передать публикѣ, нѣсколько отдаленной отъ подлинныхъ словъ писателя, истинный смыслъ и духъ его философской и публицистической дѣятельности, но даже не постѣснились забросать клеветой эту возвышенную личность, столь рѣзко выступающую на мутномъ фонѣ русской современности, среди безсильныхъ карликовъ отечественнаго утилитаріанизма и консерватизма. Но Толстой до послѣдняго времени никогда не вдавался въ явную полемику съ своими многочисленными врагами. Продолжая свое дѣло, онъ не останавливался, да и не могъ остановиться на случайныхъ возраженіяхъ, выраженныхъ съ дипломатическимъ разсчетомъ обойти существо предмета и во что бы то ни стало отстоять какой-нибудь кружковый флагъ, безсильную партійную программу. Движеніе идей, возбужденное словомъ Толстого, естественно должно было наростать съ теченіемъ времени, буржуазный либерализмъ, обезсиленный однообразіемъ и идейной бѣдностью своихъ аргументовъ, расплескавшись и разбрызгавшись широко на поверхности, сталъ естественно высыхать. Сдѣлалось замѣтнымъ, что въ борьбѣ со зломъ

либеральной полемикой можно добиться очень немногаго. Стала чувствоваться потребность въ болѣе глубокомъ, научно-философскомъ пониманіи жизни, которое соединило-бы дѣятелей знанія, искусства и практическихъ нуждъ для неутомимой работы надъ высшими задачами человѣческаго существованія. Нападая на сухое политиканство, лишенное руководящихъ моральныхъ основъ, на педантическую науку, постоянно теряющую изъ вида конечную, возвышенную цѣль знанія и развитія, на искусство, работающее въ сумеркахъ вульгарныхъ понятій и низменныхъ страстей, Толстой шелъ навстрѣчу этой жгучей потребности эпохи—найти объединяющія основы для всякой человѣческой дѣятельности. Въ той энергіи, съ которой Толстой торопится отмѣтить печатью своей мысли всѣ текущіе вопросы, чувствуется напряженіе массовыхъ силъ, сконцентрированныхъ въ немъ, какъ въ самомъ чуткомъ выразителѣ общественныхъ потребностей настоящаго времени.

И вотъ, какъ-бы утомившись молчаніемъ, которымъ онъ обходилъ критику своихъ послѣднихъ произведеній, Толстой въ «Трехъ притчахъ» даетъ прямое объясненіе по поводу своей дѣятельности. Его обвиняли въ проповѣди пассивности. Щеголяя передъ нимъ соціальною скорбью, журналисты буржуазно-либеральнаго направленія не безъ наглости издѣвались надъ его «кривотолкованіемъ» христіанства, положеннымъ въ основаніе его ученія о непротивленіи. Толстой отвѣчаетъ этимъ людямъ въ немногихъ словахъ, поражающихъ своей простотой. Съ нимъ случилось нѣчто странное. Его стали обвинять въ томъ, что, проповѣдуя «непротивленіе», онъ готовъ сочувствовать злу и примириться съ насиліемъ. Онъ говорилъ, что по ученію Христа вся жизнь человѣка есть борьба со зломъ, *противленіе* злу разумомъ и любовью, но что изъ всѣхъ средствъ борьбы «Христосъ исключаетъ одно неразумное средство противленія злу насиліемъ»,—и слова его были поняты превратно, несогласно съ его многочисленными объясненіями и иллюстраціями. Онъ подвергъ откровенной критикѣ тотъ товаръ, который обращается на умственномъ базарѣ подъ видомъ науки и искусства, и всѣ стали ухать и кричать на него, внушая толпѣ, что онъ это дѣлаетъ по неучености, по неумѣнью обращаться съ такими высокими предметами. Онъ обрушился не на истинную науку или искусство, а на то, что можетъ быть названо ихъ фальсификаціями, на то, что вноситъ отраву въ умственную жизнь людей, и, не возражая ему по существу, его прокричали обскурантомъ, врагомъ об-

разованія. Вотъ что случилось съ нимъ по отношенію къ наукѣ и искусству нашего времени, — съ нимъ, всю жизнь посвятившимъ наукѣ и искусству. Онъ сталъ доказывать людямъ, что дѣла ихъ пусты и зловредны, что, не соображая «по солнцу или звѣздамъ», куда имъ держать направленіе, они забрели «въ темный лѣсъ рабочаго вопроса и въ засасывающее болото не могущихъ имѣть конца вооруженій народовъ»,—и всѣ сразу разсердились, обидѣлись и поспѣшили заглушить его одиночный голосъ дружнымъ и дешевымъ либеральнымъ шиканьемъ. Одинъ профессоръ, авторитетный въ вопросахъ судебной справедливости, подъ живымъ впечатлѣніемъ извѣстной статьи Толстого, въ своей вступительной лекціи съ каѳедры бросилъ въ него полемическую стрѣлу, отмѣтивъ передъ студентами появленіе многознаменательной статьи о «ничего-недѣланіи». И молва подхватила его крылатое слово въ качествѣ новаго варіанта, хорошо выражающаго затаенную тенденцію ученія о «непротивленіи». Повидимому, молва эта дошла и до Толстого, и онъ откликнулся на нее съ горечью человѣка, который, употребивъ всѣ усилія на то, чтобы представить свои мысли въ самыхъ популярныхъ выраженіяхъ, долженъ убѣдиться въ томъ, что между нимъ и читающей публикой накапливаются мучительныя, тягостныя недоразумѣнія.

Такъ объясняется Толстой съ обществомъ по поводу рецензій о немъ въ русскихъ журналахъ и газетахъ. Но это краткое, сердечно написанное объясненіе, которое должно было-бы примирить съ нимъ всѣ прогрессивные элементы, вызывало въ нашихъ буржуазно либеральныхъ органахъ только новое глумленіе. Въ газетномъ фельетонѣ, предназначенномъ жить не болѣе одного дня, г. Скабичевскій, только-что признавъ теоретическую правоту Толстого, безсмысленно обвиняетъ его въ непониманіи различія между желаемымъ, идеальнымъ и настоящимъ и называетъ при этомъ его мысли наивными, младенческими мечтаніями. Рецензенты и критики «Русскаго Богатства», судя о другихъ по себѣ, усматриваютъ въ притчахъ Толстого продуктъ самолюбиваго озлобленія и, съ нервической веселостью прохаживаясь насчетъ неравнодушія Толстого къ литературнымъ сужденіямъ о немъ, снисходительно назидаютъ его въ необходимости правдиваго, искренняго отношенія къ себѣ и къ людямъ. Наконецъ, «Міръ Божій», повторяя въ поученіе юношеству аффектированныя разсужденія «Русскаго Богатства», въ безсвязныхъ фразахъ тоже пытается представить въ жал-

комъ, комическомъ видѣ серьезное, искреннее, проникнутое тонкой горечью заявленіе Толстого.

Такъ проходитъ правда въ жизнь. Ведя трудную борьбу съ отживающими историческими наслоеніями, она должна еще пробиться сквозь консервативныя привычки людей, бывшихъ нѣкогда передовыми и ведшихъ за собою общество. Она вынуждена бороться на два фронта, ни съ кѣмъ не вступая въ компромиссы, ни въ комъ не ища поддержки.

1895. Іюль.

Влад. С. Соловьевъ. «Смыслъ войны». Изъ нравственной философіи. («Нива». Ежемѣсячное приложеніе, № 7).

Г. Соловьевъ напечаталъ въ «Нивѣ» небольшое разсужденіе о войнѣ, не очень замѣчательное въ смыслѣ солидности и научности аргументовъ, но очень замѣчательное, какъ показатель того, до какой глубины проникъ въ сознаніе мыслящихъ русскихъ людей буржуазный элементъ. Не задаваясь строгимъ философскимъ анализомъ, авторъ повторяетъ казенныя разсужденія плохихъ учебниковъ объ исторической пользѣ войны — даже безъ малѣйшаго оттѣнка діалектической страсти, которая разжигала такого рода соображенія нѣкоторыхъ другихъ талантливыхъ европейскихъ писателей. Въ холодномъ, мертвенномъ тонѣ литературнаго звонаря съ чертою глубоко въѣвшагося византизма, г. Соловьевъ распространяется на нѣсколькихъ страницахъ передъ огромной толпой, читающей иллюстрированныя изданія, о важномъ значеніи войны въ историческомъ развитіи человѣчества. Онъ знаетъ всѣмъ извѣстные факты, онъ напоминаетъ интеллигентной публикѣ великія событія различныхъ государственныхъ завоеваній въ древніе, средніе и новые вѣка. Человѣчество объединяется при посредствѣ войнъ, окровавленнымъ желѣзомъ смѣлыя государства очерчиваютъ вокругъ себя все болѣе и болѣе широкіе круги, чтобы въ своихъ необъемлемыхъ границахъ установить и утвердить мирную, вѣчно-мирную жизнь народовъ. Въ энергической дисциплинѣ рекрутскихъ наборовъ и казармъ либеральный сотрудникъ «Вѣстника Европы», писатель съ разнообразными дарованіями—отъ вопросовъ высшей теологіи до пикантной стихотворной сатиры съ оттѣнкомъ безпечной вакхической игривости, — вдругъ открылъ неоспоримый элементъ человѣческаго совершенствованія въ духѣ христіанской

религіи. «Организація войны въ государствѣ, разсуждаетъ г. Соловьевъ, есть первый великій шагъ на пути къ осуществленію мира». Это вѣрно, конечно, относительно всѣхъ историческихъ эпохъ—не исключая и современнаго момента въ жизни европейскихъ народовъ, въ которомъ, быть можетъ, напряженнѣе, чѣмъ когда-бы то ни было, выступили глубокія нравственныя причины, дѣлающія войну ненавистною во всѣхъ смыслахъ слова и со всѣхъ возможныхъ точекъ зрѣнія! Да и можно-ли оспаривать логику войны въ государствѣ, которое само, какъ учрежденіе, какъ форма жизни, выше всякой критики? Убѣжденный государственникъ, не въ какомъ-нибудь особенномъ стилѣ, а, напротивъ, съ оттѣнкомъ нѣкотораго наивнаго, оптимистическаго простодушія, г. Соловьевъ знаетъ всѣ козырныя карты, безусловно выигрышныя въ спорѣ съ людьми, которые стали-бы ссылаться на высшій авторитетъ религіознаго идеала. Назвавъ войну «Новуходоносоровымъ деревомъ», авторъ утверждаетъ, что проповѣдники Евангелія и не хотѣли повалить его, какъ это думаютъ нѣкоторые современные «квакеры». Учители христіанства тоже не отрицали государства и потому должны были поддерживать его назначеніе—«носить мечъ противъ злыхъ». Пока «каиновы чувства» не исчезли въ сердцахъ людей, «солдатъ и жандармъ будутъ не зломъ, а благомъ». «Вражда противъ государства и его представителей есть все-таки вражда, и уже одной этой вражды къ государству было-бы достаточно, чтобы видѣть необходимость государства».

Вотъ какъ разсуждаетъ г. Соловьевъ въ главѣ изъ книги о «нравственной философіи», подготовляемой къ печати въ отдѣльномъ изданіи. Какія превращенія переживаетъ иногда нравственная идея! Попавъ въ шумный водоворотъ публицистическихъ недоразумѣній и тамъ, мало-по-малу, пройдя черезъ стадію казеннаго либерализма, она вырождается, наконецъ, въ какую-то жалкую фальсификацію настоящей религіи и морали. Еще недавно—борецъ за правду подъ знаменемъ догматическаго мистицизма, мужественно-самоувѣренный полемистъ съ реакціонерами за широкіе *идеалы* противъ мертвыхъ *идоловъ*, г. Соловьевъ нынѣ быстро идетъ къ полной эмансипаціи отъ всякихъ затруднительныхъ внутреннихъ критеріевъ и начинаетъ бойко подвизаться въ духѣ заурядныхъ журналистовъ извѣстнаго типа. Высшая правда не нуждается въ самоотверженной защитѣ людей — за нее долженъ стоять самъ Богъ! Философія, съ ея подраздѣленіями на школы и непримири-

мыя другъ съ другомъ системы, не смѣшивается съ текущими жизненными вопросами! А люди съ либеральнымъ образомъ мысли должны, не смущаясь нравственнымъ закономъ, сосредоточиться около чисто-историческихъ задачъ и не сопротивляться высшимъ политическимъ силамъ! Можно надѣяться, что при послѣдовательномъ движеніи по этому пути г. Соловьевъ въ не особенно далекомъ будущемъ поклонится не только тѣмъ идоламъ, которыхъ онъ еще недавно рубилъ во имя Бога, но и какимъ-нибудь новымъ, мѣднымъ истуканамъ, выставленнымъ на стогнахъ для гипнотизаціи толпы.

1895. Сентябрь.

Владиміръ Соловьевъ. Значеніе государства. «Вѣстникъ Европы». Декабрь, 1895.

Г. Соловьевъ обнародовалъ новый внушительный манифестъ, съ рѣшительнымъ выраженіемъ своихъ политическихъ убѣжденій и вѣрованій. На 12 страницахъ—цѣлый рядъ обобщеній историческаго и теологическаго характера, изложенныхъ увѣренной рукою авторитетнаго мыслителя и общепризнаннаго публициста для назиданія литературныхъ еретиковъ, въ поученіе наивной толпы съ ея подозрительнымъ тяготѣніемъ къ философствующимъ квакерамъ. По привычкѣ всѣхъ знаменитыхъ людей цѣнить на вѣсъ золота каждое свое слово, г. Соловьевъ не прибѣгаетъ къ какимъ-либо пространнымъ доказательствамъ для объясненія своихъ мыслей. Онъ споритъ противъ враждебныхъ ему взглядовъ кратко, внушительно, но «прикровенно», какъ любилъ выражаться покойный Лѣсковъ со свойственной ему склонностью говорить о разныхъ темныхъ явленіяхъ сдержанно-игривыми, архаическими словцами. Въ статейкѣ г. Соловьева нѣтъ ни одного литературнаго имени, ни одного указанія на тѣ философскія и политическія системы мысли, съ которыми находятся въ родствѣ его разсужденія. Когда на страницахъ журнала выступаетъ такой писатель, какъ г. Соловьевъ, вопросы эрудиціи могутъ стушеваться, уступая мѣсто свободному вдохновенію современнаго пророка. Однако, свободное вдохновеніе почему-то ведетъ г. Соловьева старыми, заѣзженными путями. Претенціозное желаніе избѣгать утомительныхъ ученыхъ доказательствъ не обличаетъ въ настоящемъ случаѣ никакой оригинальности мышленія, потому что послѣднія теоріи г. Соловьева, по духу почти обскурантскаго пристрастія къ могущественнымъ силамъ, задерживающимъ и мертвящимъ историческій процессъ, близки,

даже слишкомъ близки, къ давно существующимъ и хорошо гарантированнымъ ученіямъ. Можетъ быть, эта странная, для нѣкоторыхъ людей даже неожиданная солидарность г. Соловьева съ жизненно-обезпеченными, легко ускользающими отъ ножа научной критики понятіями и придаетъ ему уравновѣшенность и спокойное величіе въ борьбѣ съ самыми яркими выразителями противоположныхъ убѣжденій. Въ статьяхъ г. Соловьева мелькаютъ бѣглые, полупрезрительные намеки на «принципіальныхъ противниковъ образованности», на защитниковъ «необразованныхъ праведниковъ».. Съ пошловатой развязностью ученаго человѣка, который охотно позволяетъ себѣ милую маленькую разсѣянность въ названіяхъ литературныхъ героевъ, г. Соловьевъ кидаетъ забавную шутку въ «пресловутаго *Акимыча* изъ Власти Тьмы»—какъ-бы давая понять свою необычайную отдаленность отъ мужицкой драмы Толстого. Г. Соловьеву понадобилось высказать глубокую мысль, что въ безусловно дикой средѣ невозможны никакіе праведники—и вотъ, измѣняя своему докторальному тону, онъ разражается какимъ-то истерическимъ шумнымъ хохотомъ, коверкая при этомъ хорошо всѣмъ извѣстное имя Акима изъ «Власти Тьмы». «Могъ-ли бы пресловутый Акимычъ, язвительно спрашиваетъ онъ, явиться среди канибаловъ, и если-бы даже явился, то не былъ-ли бы онъ ими немедленно съѣденъ, такъ что его мудрость осталась-бы совершенно безполезной для публики русскихъ театровъ?» Вотъ острота, весьма характерная въ краткомъ, но внушительномъ трактатѣ, написанномъ въ защиту византійской идеи государства и высоко-культурной мудрости, разносимой по свѣту посредствомъ кровавыхъ войнъ—той особенной культурной мудрости, которую г. Соловьевъ отважно защищалъ на страницахъ «Нивы», въ статьѣ о «Смыслѣ войны». Вотъ удачный полемическій выстрѣлъ въ писателя, мѣшающаго г. Соловьеву стать единственнымъ властителемъ просвѣщенныхъ умовъ современности.

Оставляя, однако, литературные пріемы г. Соловьева и переходя къ главнымъ идеямъ его статьи, мы отмѣтимъ духъ и содержаніе ея двумя цитатами, въ которыхъ сосредоточилась вся ея историко-философская тенденція. Обрисовавъ государственную идею въ ея движеніи съ древнихъ до новыхъ временъ, г. Соловьевъ съ особеннымъ сочувствіемъ останавливается на византійскомъ періодѣ ея развитія. «Въ христіанской Византіи, пишетъ онъ, императорская власть могла почитаться священною лишь какъ особое слу-

женіе истинному Богу». Съ христіанской точки зрѣнія эта власть могла пониматься, какъ делегація власти Христа. «Восточный деспотъ, заключаетъ эту часть статьи г. Соловьевъ, ограниченъ неподвижными традиціонными учрежденіями и полновластенъ только въ удовлетвореніи своихъ страстей. Римскій императоръ знаетъ только физическія границы своему произволу; не отвѣчая передъ людьми, онъ не отвѣчаетъ и передъ Богомъ, ибо самъ есть богъ, хотя довольно жалкій. Въ противоположность тому и другому представленію, христіанская монархія есть *самодержавіе совѣсти*. Носитель верховной власти, порученной ему отъ Бога правды и милости, не подлежитъ никакимъ ограниченіямъ, кромѣ нравственныхъ, онъ можетъ все, что согласно съ совѣстью, и не долженъ ничего, что ей противно. Онъ не долженъ зависѣть отъ «общественнаго мнѣнія», потому что общественное мнѣніе можетъ быть ложнымъ; онъ не есть слуга народной воли, потому что воля народа можетъ быть безнравственной; онъ не представитель страны, потому что страна можетъ быть поглощена мертвымъ моремъ. Онъ поставленъ выше всего этого,—онъ есть подчиненный служитель и представитель только того, что по существу не можетъ быть дурнымъ— воли Божіей, и величіе такого положенія равно только величію его отвѣтственности». Это, быть можетъ, главнѣйшее изъ положеній статьи г. Соловьева. Мы не будемъ входить въ разсмотрѣніе затронутаго здѣсь вопроса, но, въ интересахъ регистраціи довольно пикантнаго журнальнаго явленія, отмѣтимъ только, что разсужденія г. Соловьева встрѣчены сочувственнымъ и на этотъ разъ вполнѣ заслуженнымъ браво со стороны Ю. Николаева изъ «Московскихъ Вѣдомостей». Это послѣднее обстоятельство особенно любопытно потому, что еще очень недавно критикъ «Московскихъ Вѣдомостей», не безъ своего рода основаній, ожесточенно нападалъ на г. Соловьева. Какія быстрыя превращенія! Быть можетъ, еще годъ-другой, и бывшіе противники будутъ крѣпко пожимать другъ другу руки—въ знакъ полнаго обоюднаго сочувствія.

Теперь послѣдняя цитата. Передавая главную идею римскаго государства въ отличіе ея отъ идеи греческой государственности, г. Соловьевъ говоритъ: «Если типическій высоко-культурный аѳинянинъ, или коринѳянинъ могъ быть съ моральной стороны негодяемъ, если названіе сибаритъ (гражданинъ Сибариса) стало нарицательнымъ именемъ для людей изысканно-эгоистическихъ и распущенныхъ, то типическій гражданинъ въ римскомъ смыслѣ, т. е.

человѣкъ, ставящій выше всего благо отечества и для его сохраненія всегда готовый пожертвовать своею жизнью и всѣми своими *честными* привязанностями, никакъ уже не можетъ быть названъ человѣкомъ безнравственнымъ. Не даромъ римская доблесть вошла въ поговорку, и никому не придетъ въ голову сказать про человѣка нравственно негоднаго: вотъ настоящій римлянинъ! Это имя вызываетъ нераздѣльное представленіе о человѣкѣ, во-первыхъ: доблестномъ, или нравственно-сильномъ, затѣмъ, о законникѣ, и, наконецъ, о государственникѣ—наглядное доказательство тѣсной связи между нравственностью, правомъ и государствомъ»...

Фразы эти не нуждаются въ комментаріяхъ. Но интересно отмѣтить одно очень маленькое комическое обстоятельство. Въ приведенныхъ строкахъ читатель, вѣроятно, замѣтилъ предательскую опечатку. По *буквальному* смыслу словъ г. Соловьева выходитъ, что, пожертвовавъ ради отечества своими «честными» привязанностями, человѣкъ отнюдь не дѣлается отъ этого безнравственнымъ. Авторъ, безъ сомнѣнія, предлагалъ жертвовать не «честными», а частными привязанностями. И вдругъ произошла роковая опечатка въ наборѣ—увы, не противорѣчащая общему смыслу всей статьи и потому, вѣроятно, не поправленная внимательнымъ корректоромъ «Вѣстника Европы».

1896. **Январь.**

В. Соловьевъ. Оправданіе добра. С.-Петербургъ. 1897.

Собраніе статей г. В. Соловьева подъ общимъ названіемъ «Оправданіе добра» представляетъ собою довольно подробное изложеніе его нравственно-философскихъ взглядовъ. За много лѣтъ своей литературной дѣятельности г. Соловьевъ успѣлъ завоевать широкую извѣстность, хотя нельзя сказать, чтобы его умственная физіономія точно и цѣльно обрисовалась передъ читающей публикой. Несмотря на склонность къ философствованію, г. Соловьевъ не написалъ до сихъ поръ ни одной статьи, строго выдержанной въ извѣстномъ идейномъ направленіи. Мысли его, довольно туманныя, съ оттѣнкомъ школьнаго богословія, никогда не представляютъ настоящаго внутренняго единства. Философскими статьи г. Соловьева кажутся, въ сущности, только потому, что, при неотчетливости логическихъ пріемовъ, авторъ постоянно прибѣгаетъ такъ-сказать къ доводамъ высшаго порядка, иногда ссылается на пути Провидѣнія, въ которыхъ онъ разбирается, какъ въ удобопонятной книгѣ, иногда сражается съ демоническими силами, съ самимъ Сатаной, придавая ему въ своихъ отвлеченныхъ разсужденіяхъ черты почти наглядной реальности. Въ послѣдніе годы г. Соловьевъ пріобрѣлъ особенную популярность. Его журнальныя статьи и замѣтки, съ несложнымъ содержаніемъ, освѣтились публицистическимъ огонькомъ, при чемъ само богословіе послужило орудіемъ для разрѣшенія нѣкоторыхъ гражданственныхъ задачъ. Такимъ образомъ въ лицѣ г. Соловьева либеральная печать какъ бы сдѣлала неизбѣжную уступку новому умственному движенію, которое выражаетъ потребность общества въ болѣе утонченныхъ аргументахъ для своихъ прогрессивныхъ стремленій. При этомъ оказалось, однако, что философія вовсе не обязываетъ къ какимъ-нибудь кореннымъ передѣлкамъ ста-

рыхъ жизненныхъ понятій и, при своей метафизической превыспренности, является стихіей невинныхъ добродушныхъ мечтаній, которыя нѣжно обвиваютъ вѣковѣчныя твердыни и святыни общественнаго строя. Разрушительнаго анализа и новыхъ теоретическихъ построеній для человѣческаго блага вовсе не требуется. Самъ г. Соловьевъ нерѣдко выступаетъ, на страницахъ либеральныхъ изданій, рѣшительнымъ гонителемъ тѣхъ теченій мысли, которыя одинаково чужды и застывшимъ либеральнымъ понятіямъ, и примирительному спиритуализму стараго времени. Онъ постоянно обстрѣливаетъ людей, которые ищутъ иныхъ обновляющихъ принциповъ жизни. Такимъ образомъ, незамѣтно для себя, г. Соловьевъ, начавшій свою дѣятельность нѣкоторыми довольно смѣлыми заявленіями, не лишенными вдохновенной самобытности, сдѣлался выразителемъ мертвенно-банальныхъ программъ и теорій. Отъ прежняго молодого писателя, подававшаго надежды въ области науки, остался только притязательный журналистъ съ публицистическими пріемами обычнаго типа. Даже стиль г. Соловьева поблекъ и потерялъ свою свѣжую окраску. Длинныя фразы съ тяжеловѣсными составными словами въ опредѣленіяхъ богословскихъ и казенными затрепанными выраженіями при передачѣ разныхъ прогрессивныхъ пожеланій, бездушно-поучительный тонъ, прерываемый вульгарными сатирическими выходками, проповѣдь добродѣтельной жизни при равнодушіи и даже легкомъ невольномъ отвращеніи къ дерзкому нравственному героизму, легкомысліе и безразличіе въ ссылкахъ на авторитеты—при чемъ ничтожныя литературныя писанія выдвигаются въ одинъ рядъ съ классическими трудами философовъ и отцовъ церкви — таковъ характеръ его статей. Чисто научная работа мысли, безъ которой никакая книга не можетъ стать сколько-нибудь серьезнымъ явленіемъ въ литературѣ, совсѣмъ не чувствуется въ произведеніяхъ г. Соловьева. Въ нихъ нѣтъ ничего оригинальнаго по идеѣ, по замыслу, никакой душевной сосредоточенности и строгой требовательности къ самому себѣ въ разрѣшеніи поставленныхъ задачъ. Онѣ пишутся, повидимому, легко и самоувѣренно, по готовой схемѣ. Невзыскательная публика, не пріученная къ серьезнымъ идейнымъ разсужденіямъ, навѣрное, сочтетъ за философію и оригинальное умственное построеніе этотъ византійскій составъ изъ практическаго богословія и ученія о полновластной государственности.

«Оправданіе добра» представляетъ собою, какъ мы сказали, попытку начертать въ пространномъ изложеніи цѣлую нравственно-

философскую систему, обнимающую всѣ стороны общественнаго быта. Самыя различныя явленія соціальной жизни должны получить истолкованіе съ точки зрѣнія нравственныхъ требованій, какъ ихъ понимаетъ г. Соловьевъ. При этомъ онъ выдѣляетъ систему нравственныхъ понятій въ особую область, не подчиненную даже опредѣленной философской теоріи. Книга о добрѣ обходится безъ предварительнаго анализа самой идеи добра съ ея философской стороны. Нравственныя стремленія человѣка, независимо отъ всякой метафизики, коренятся, по истолкованію г. Соловьева, какъ въ своемъ первоисточникѣ, въ чувствѣ стыда, жалости и религіознаго благоговѣнія. Къ этимъ тремъ чувствамъ присоединяется работа совѣсти. «Въ этихъ чувствахъ, пишетъ г. Соловьевъ, представляющихъ *добрую природу*, изначала стремящуюся къ тому, что *должно* — въ этихъ чувствахъ и въ сопровождающемъ ихъ свидѣтельствѣ совѣсти заключается единое, или, точнѣе, тріединое основаніе нравственнаго совершенствованія». Человѣческій разумъ, обобщая невольныя побужденія доброй природы, возводитъ ихъ въ нравственный законъ, требуя борьбы съ плотью, справедливости, безусловнаго признанія божественной воли. «Для человѣка, достигшаго такого *чистаго* признанія божіей воли, какъ самаго добра, всеединаго и всецѣлаго, должно быть ясно, что *полнота* этой воли можетъ открываться только силою ея собственнаго внутренняго *дѣйствія* въ душѣ человѣка. Достигнувъ этой вершины, нравственность формальная, или раціональная, входитъ въ область нравственности абсолютной,—добро разумнаго закона наполняется добромъ божественной *благодати*». Въ историческомъ развитіи человѣчества добрая нравственная природа постоянно воплощалась въ разныхъ формахъ, и государство, съ его орудіями полновластнаго воздѣйствія на людей, истребленія преступниковъ и безпощаднаго искорененія его принципіальныхъ враговъ, является, по ученію г. Соловьева, ничѣмъ инымъ, какъ «организованною жалостью» и можетъ отрицаться только по недоразумѣнію. Вся книга г. Соловьева, съ ея пышнымъ заглавіемъ, представляетъ рѣшительную борьбу съ разновидностями антигосударственныхъ теченій. Существуетъ на полномъ нравственномъ основаніи и безъ малѣйшаго противорѣчія съ евангельскими завѣтами, настоящее государство съ христіанскимъ войскомъ и христіанской полиціей. Изъ того обстоятельства, что цѣль пришествія Христа не могла состоять въ созданіи царства отъ міра сего, еще не слѣдуетъ, по объясненію

г. Соловьева, отрицательное отношеніе Христа къ государству: оно было уже создано прежнимъ культурно-историческимъ процессомъ, до его пришествія. Если Евангеліе не касается «внѣшнихъ способовъ огражденія человѣчества отъ грубо-разрушительнаго дѣйствія злыхъ силъ», то изъ этого нельзя еще заключить, что оно отрицаетъ эти способы: Евангеліе явилось въ готовомъ государствѣ, а не въ обществѣ беззаконномъ, безсудномъ и безвластномъ. Оно не упразднило закона и не могло упразднить государства. При нѣкоторыхъ отличіяхъ, государство языческое и государство христіанское имѣютъ «одинаковую основу и общую задачу». Но государство—эта внушительнымъ образомъ «организованная жалость», обезпеченная въ своихъ дѣйствіяхъ на благо людей христолюбивымъ войскомъ, карающими уголовными законами и исправительнымъ вліяніемъ тюремъ, есть только часть въ организаціи «собирательнаго человѣка»— часть церкви, этого «организованнаго благочестія», отъ котораго оно получаетъ свое «освященіе и окончательное назначеніе». «Пока каиновы чувства не исчезли въ сердцѣ людей», войско и полиція должны быть дѣйствующими силами жизни, направляемыми высшимъ авторитетомъ церкви. Вотъ почему церковь даетъ свое благословеніе не только обычной службѣ солдата и городового — въ мирное время, но и усердной работѣ ихъ въ тревожныя эпохи общественной жизни, когда, среди благополучнаго гражданскаго существованія, разгораются опасныя страсти и кровопролитныя войны. Разумъ запрещаетъ бросать это оружіе, пока оно нужно.

Такова, въ общихъ чертахъ, нравственная философія г. Соловьева. Не предпославъ своимъ разсужденіямъ о благѣ никакой философской теоріи добра и принявъ добрую природу человѣка за основаніе для своихъ дальнѣйшихъ выводовъ, авторъ устранилъ возможность нѣкотораго чисто теоретическаго спора объ этихъ серьезныхъ вопросахъ. Добрая природа, въ самомъ дѣлѣ, существуетъ въ человѣкѣ, но источникъ ея метафизиченъ въ глубокомъ смыслѣ этого слова, и ясно понята она можетъ быть только въ опредѣленномъ философскомъ свѣтѣ. Жалость, какъ чувство, стыдъ, въ его утонченной нравственной формѣ—не въ той половой формѣ, о которой говорится въ книгѣ г. Соловьева,—и благоговѣніе передъ невѣдомымъ Богомъ—таинственны по своему происхожденію. Здѣсь мы имѣемъ дѣло съ тайною жизни, которую разгадываетъ, изучаетъ и пытается освѣтить отвлеченная философія. Нельзя, слѣдовательно, сдѣлать въ этой области ни одного шага, не прибѣгая къ помощи теоретиче-

скаго анализа самого понятія о доброй человѣческой природѣ. Можно сказать съ увѣренностью, что живая работа критической мысли въ этомъ направленіи безконечно интереснѣе и важнѣе въ культурномъ смыслѣ, чѣмъ холодно-поучительная дидактика подъ сѣнью полновластныхъ авторитетовъ и необоснованныя логически воззванія къ человѣческимъ добродѣтелямъ. Добро должно быть доказываемо, въ каждую историческую эпоху, на основаніи новыхъ идейныхъ и научныхъ матеріаловъ, съ разрушительною критикою по отношенію къ обветшавшимъ понятіямъ и ходячимъ житейскимъ банальностямъ. Чтобы истинная благодать могла проявиться въ жизни людей, необходимо, чтобы разумъ безповоротно устранилъ человѣческія заблужденія, которыя становятся особенно могучими когда на нихъ легла тѣнь исторической давности. Закаменѣлое зло, жизненный демонизмъ, дѣйствующій въ законномъ облаченіи, имѣющій силу устранять, приказывать и вершать, мертвая система условныхъ правъ и обязанностей—все это можетъ показаться чѣмъ-то идейно-серьезнымъ при рабскомъ отношеніи къ такъ-называемымъ историческимъ фактамъ. Но съ этимъ опаснымъ недугомъ человѣческаго ума борется теоретическая философія, и ей-то г. Соловьевъ измѣнилъ въ своемъ сочиненіи, обезсиливъ себя въ борьбѣ съ настоящими своими идейными противниками. Онъ не далъ «оправданія», т.-е. внутренняго объясненія добра. Оно не показано въ связи съ безкорыстною доброю *мыслью*, которая живетъ въ человѣкѣ, иногда управляетъ его поступками и всегда, сознательно или безсознательно, ведетъ борьбу съ недобрыми инстинктами человѣческой натуры, съ ея злыми мыслями и побужденіями, съ демоническими страстями человѣка. Въ эпоху, когда въ европейской литературѣ появились въ высшей степени талантливые защитники зла, было-бы совершенно естественно предпринять философское разсужденіе о добрѣ—не схоластическое построеніе изъ легковѣсныхъ матеріаловъ, диллетантски выхваченныхъ изъ малоизученныхъ областей знанія, а настоящее изслѣдованіе—путемъ отвлеченной мысли—новаго богопониманія, съ его теоретическими и практическими выводами. Такое изслѣдованіе имѣло-бы дѣйствительную цѣнность въ современномъ спорѣ идеализма съ старыми заблужденіями, выступившими съ новою силою. Но именно такой дѣйствительной цѣнности книга г. Соловьева не представляетъ. По способу обработки нравственныхъ и жизненныхъ вопросовъ, сходному съ казенными разсужденіями юридическихъ учебниковъ, но безъ ихъ спеціальныхъ

ученыхъ достоинствъ, и по самому содержанію, представляющему туманную смѣсь византизма съ прогрессивными разсужденіями и оговорками, это сочиненіе кажется намъ совершенно мертвымъ для настоящей минуты и незначительнымъ, какъ вкладъ въ россійскую философскую науку.

Являясь убѣжденнымъ защитникомъ государства и церкви, г. Соловьевъ, какъ намъ кажется, приходитъ въ своей книгѣ къ результатамъ и выводамъ, которыхъ ни государство, ни церковь не вмѣняютъ въ обязанность философствующимъ писателямъ. Въ своемъ догматическомъ пониманіи исторіи онъ доходитъ, можно сказать, до явнаго идолопоклонства, при которомъ полицейскіе статисты оказываются въ его глазахъ возвышенными блюстителями общественнаго блага по сравненію съ разными зловредными скептиками. Даже жандармы должны быть признаны иногда спасителями людей, заблудившихся въ своихъ свободолюбивыхъ исканіяхъ. Въ одномъ мѣстѣ своей книги, г. Соловьевъ, съ присущей ему склонностью къ веселой каррикатурѣ и шаржу, выводитъ на сцену, въ лицахъ, Бастіа, анархиста и жандарма, причемъ Бастіа оказывается побитымъ въ спорѣ и самъ проситъ жандарма—«во имя справедливости и здраваго смысла»—отвести его скорѣе въ тюрьму. Преклоняясь предъ «организованною жалостью» и «организованнымъ благочестіемъ», г. Соловьевъ упускаетъ изъ виду, что есть на свѣтѣ жалость, дѣйствующая и развивающаяся внѣ организаціи, что есть на свѣтѣ благочестіе, которое, какъ нѣжная тайна человѣческой души, боится всякаго внѣшняго контроля, удаляется отъ всякой организаціи. Такая жалость и такое благочестіе являются тою настоящей божественной благодатью, о которой въ мертвенно-сухой книгѣ г. Соловьева говорится слишкомъ мало, хотя, повидимому, г. Соловьевъ кажется самому себѣ, а, можетъ быть, и наивнымъ читателямъ истинно-религіознымъ человѣкомъ. Печальная ошибка. Именно религіознаго духа въ книгѣ г. Соловьева нѣтъ. Отвергая настоящую, неорганизованную, жалость,—ту жалость, изъ которой постоянно рождаются цѣлые міры героическихъ поступковъ,—ради организованныхъ историческихъ нравовъ, смѣшивая неорганизованное благочестіе, то благочестіе, которое дѣйствительно соединяетъ человѣка съ Богомъ и изъ котораго родятся живыя, обновляющія мысли и настроенія, съ организованнымъ авторитетнымъ руководительствомъ въ дѣлѣ нравственнаго благочинія, г. Соловьевъ даетъ въ своемъ сочиненіи типичный образецъ настоящаго суемыслія въ

вопросахъ, которые требуютъ для своего разрѣшенія благодатнаго свободомыслія. Это «оправданіе добра» роковымъ образомъ часто переходитъ въ защиту зла.

Самъ г. Соловьевъ считаетъ свою книгу не только защитою добра вообще, но именно христіанскаго добра. Онъ отстаиваетъ христіанство не только противъ язычества, но даже, какъ это ни странно сказать, противъ идеализма—стараго, платоновскаго типа и новѣйшаго. На нѣсколькихъ страницахъ мы находимъ увѣренныя критическія замѣчанія въ этомъ направленіи, хотя нужно сознаться, что смыслъ ихъ не ясенъ, не точенъ, что они не обнаруживаютъ въ авторѣ сильнаго философскаго ума. Чтобы отнять у идеализма ореолъ мученичества, г. Соловьевъ такъ объясняетъ героическую смерть Сократа. «Сократъ, говоритъ онъ, осуждалъ аѳинскіе порядки всю свою жизнь, но лишь въ старости, на семидесятомъ году, подвергся преслѣдованію, — очевидно лишь вслѣдствіе перемѣны политическихъ обстоятельствъ». Ученики Сократа, какъ и вообще всѣ проповѣдники идеализма, «систематическимъ гоненіямъ никогда не подвергались: ихъ не любили, но терпѣли». Это объясняется тѣмъ, что идеализмъ, по существу своему, «прямо тяготѣетъ къ міру умопостигаемому и являющееся здѣсь противуположеніе между нормальнымъ и ненормальнымъ, должнымъ и недолжнымъ, при всей своей сравнительной опредѣленности, остается по преимуществу мысленнымъ, теоретическимъ, и затрогивая осуждаемую дѣйствительность, не входитъ глубоко въ самую ея сердцевину». Вотъ удивительное для русскаго философа возраженіе противъ идеализма, достойное компетентныхъ судей идеализма изъ малообразованной толпы. Идеализмъ оказывается не только безсильнымъ для созданія прогрессивныхъ передѣлокъ жизни, но и неспособнымъ оцѣнить, воспринять смыслъ смерти. Вотъ почему «радость Сократа передъ смертью была, строго говоря, лишь извинительною и трогательною слабостью утомленнаго житейскими тягостями старика, а не выраженіемъ высшаго сознанія». По мнѣнію г. Соловьева, смерть должна была вызвать у Сократа, вмѣсто радости, двойную печаль: печаленъ былъ смертный приговоръ, и какъ общественное беззаконіе, и какъ «торжество слѣпой и бездушной силы ядовитаго вещества надъ живымъ организованнымъ тѣломъ, въ которомъ воплощается разумный духъ».

Покончивъ такими общими разсужденіями съ труднымъ вопросомъ, г. Соловьевъ, въ небольшой главѣ, показываетъ преимуще-

ства своего христіанства передъ идеализмомъ. Мы передадимъ въ краткихъ чертахъ эти любопытныя соображенія, но раньше сдѣлаемъ нѣсколько замѣчаній по поводу уже приведенныхъ выписокъ изъ книги г. Соловьева. По его толкованію, противоположеніе между нормальнымъ и ненормальнымъ, должнымъ и недолжнымъ, «при сравнительной опредѣленности», остается въ идеализмѣ чисто теоретическимъ противоположеніемъ. Но спрашивается, какое иное противоположеніе возможно при теоретическомъ анализѣ предмета? Повидимому, г. Соловьевъ хочетъ сказать, что, тяготѣя къ умопостигаемому міру, такъ сказать, въ ущербъ реальному, идеализмъ, не только платоновскій, но и современный, новѣйшій, этимъ самымъ лишаетъ людей живого, одухотвореннаго, героическаго отношенія къ окружающей дѣйствительности. Эта дѣйствительность теоретически противупоставляется умопостигаемому міру добра и совершенства, а фактически отрѣзывается отъ него, какъ что-то ничтожное и случайное. Однако, при самомъ слабомъ знакомствѣ съ идеалистической философіей, должно быть ясно, что видимый міръ, все то, что мы называемъ реальностью, въ грубомъ и первоначальномъ смыслѣ слова, есть ничто иное, какъ живое явленіе, проявленіе, воплощеніе въ конкретныхъ «организованныхъ» формахъ міра умопостигаемаго, божества, великой тайны жизни. Между этими двумя мірами существуетъ внутренняя, неразрывная связь, и одинъ изъ этихъ двухъ міровъ, со всѣми своими историческими и природными организаціями, невольно тяготѣетъ къ другому, высшему, умопостигаемому міру. Каждое организованное тѣло естественно разлагается и сливается съ невидимою стихіею божества. Идеальное начало жизни создаетъ и разрушаетъ каждую форму, и если созданіе формъ есть актъ воплощенія божества въ явленіи, то разрушеніе этихъ формъ можетъ быть названо возвратомъ явленія къ своему первоисточнику, освобожденіемъ разумнаго духа отъ ограничивающихъ его матеріальныхъ организованныхъ силъ. Сознать это взаимное отношеніе между явленіемъ и божествомъ значитъ наполнить свою жизнь тѣми настроеніями, которыя позволили Сократу спокойно разстаться съ своею земною оболочкою. Это и значитъ прокладывать своему внутреннему божеству героическую дорогу въ жизни,—и Сократъ былъ настоящимъ героемъ, возвѣщавшимъ приближеніе новой эпохи въ человѣческой исторіи. Для каждаго даннаго момента существующее въ человѣкѣ постиженіе божества даетъ живой критерій добра и зла и, слѣдовательно, соз-

даетъ возможность дѣятельной работы при всякихъ обстоятельствахъ. Это постиженіе божества постоянно просвѣтляется, мѣняется, съ успѣхами историческаго развитія и, слѣдовательно, вноситъ измѣнчивую прогрессивную струю въ теоретическую и практическую работу людей. Жизненныя реформы въ разныя историческія эпохи находятся въ прямой связи съ развивающимся человѣческимъ богопониманіемъ.

Но все то, что г. Соловьевъ отнимаетъ отъ идеализма, онъ приписываетъ своему христіанству. «Оно можетъ быть удовлетворено, пишетъ онъ, только дѣйствительнымъ присутствіемъ и осуществленіемъ совершенства въ цѣломъ человѣкѣ и во всемъ его жизненномъ кругѣ, который прямымъ или посредствующимъ образомъ обнимаетъ все существующее». Это говорится въ назиданіе идеализму, хотя именно идеализмъ устанавливаетъ не идейное только «причастіе» видимаго міра къ совершенству, но именно причастіе живое, дѣятельное, въ настроеніяхъ и побужденіяхъ человѣка. «Гдѣ послѣдовательный идеалистъ найдетъ себѣ предметъ для благочестія? спрашиваетъ г. Соловьевъ.—Къ богамъ народнымъ онъ относится скептически, въ лучшемъ случаѣ съ благоразумною сдержанностью. Идеальныя сущности, въ которыхъ онъ видитъ абсолютную истину, не могутъ быть предметомъ религіознаго почитанія». «Кого можетъ пожалѣть послѣдовательный идеалистъ? Онъ знаетъ только два разряда бытія: ложное — матеріальное и истинное—идеальное». То и другое не можетъ вызывать жалости. Наконецъ, и для нравственности аскетической нельзя найти, по словамъ г. Соловьева, «глубокаго основанія въ идеализмѣ». А между тѣмъ, истинное христіанство даетъ и обѣщаетъ человѣчеству «нѣчто дѣйствительно новое». Оно даетъ «абсолютное событіе, откровеніе совершенной личности, тѣлесно воскресшаго богочеловѣка Христа, абсолютное обѣщаніе сообразнаго совершенной личности общества и царства божія и абсолютную задачу — способствовать исполненію этого обѣщанія черезъ перерожденіе всей нашей личной и общественной среды въ духѣ Христовомъ».

Если принять, какъ нѣчто логически установленное, возможность и необходимость одного только «организованнаго благочестія», только «организованной жалости» и исключительно полового стыда, то, конечно, г. Соловьевъ правъ, указывая на особое, уединенное положеніе идеализма въ этихъ вопросахъ. Народные боги или кумиры не во всѣхъ вызываютъ религіозное умиленіе, а от-

влеченныя идеальныя сущности не возбуждаютъ «религіознаго почитанія». Но сможетъ-ли когда-нибудь г. Соловьевъ доказать, что благочестіе неорганизованное, свободное отъ идолопоклонства, возбуждаемое внутреннимъ созерцаніемъ божества, въ идеяхъ и чувствахъ, есть ничто по сравненію съ «благочестіемъ организованнымъ»? Эти внезапныя духовныя откровенія, которыхъ не выльешь ни въ какую жизненную форму, не замкнешь ни въ какой организаціи, эти всеозаряющія, хотя, можетъ быть, и мгновенныя вспышки божества внутри человѣка,—какъ ихъ назвать, если не человѣческимъ благочестіемъ? Настроенія, идущія изъ этого источника, заключаютъ въ себѣ все, что можетъ быть необходимо для живой жалости къ людямъ и утонченно-нравственнаго стыда, оберегающаго благородную красоту души отъ всякихъ демоническихъ извращеній. Соединяя человѣка съ божествомъ, эти настроенія и создаютъ основу для самыхъ широкихъ соціальныхъ и нравственныхъ мечтаній и надеждъ, которыя въ своей совокупности образуютъ идею царства Божія на землѣ. Богочеловѣческая натура достойна этого царства. Можно сказать, что съ тѣхъ поръ, какъ въ исторію вошла великою реформаторскою силою идея богочеловѣка, такое именно царство божіе стало непреложною необходимостью: сознательная мысль о себѣ, о своемъ происхожденіи, о своей природѣ освѣтила фактическій союзъ человѣка съ Богомъ, никогда въ исторіи не прекращавшійся, и начертала огненными буквами задачу для всѣхъ вѣковъ и временъ. Абсолютное совершенство въ единомъ воплощеніи не могло и не можетъ явиться на землѣ, но причастіе и постепенное причащеніе людей къ совершенству стало мыслью—освободительною мыслью—для новой религіозной и нравственной работы.

1897. Ноябрь.

Н. Карѣевъ. Письма къ учащейся молодежи о самообразованіи. Спб. 1894 г.

Мы съ интересомъ прочли небольшую книжку проф. Карѣева. Обращаясь къ молодежи, авторъ на множество ладовъ старается обосновать и доказать простую, почти элементарную мысль о необходимости самообразованія. Въ шести письмахъ проводится эта мысль. Г. Карѣевъ подходитъ къ ней съ той и съ другой стороны, иногда вдаваясь при этомъ въ сложныя философскія разсужденія, облеченныя, къ сожалѣнію, въ тяжеловѣсную, подчасъ даже слегка архаическую форму, которая нѣсколько удивляетъ въ книгѣ, предназначенной для молодежи. Откровенно говоря, хотѣлось бы, чтобы сочиненія, популярныя по своей задачѣ, писались болѣе живымъ, болѣе выразительнымъ языкомъ. Молодежь любитъ мысли сильныя, облеченныя яркими, сильными словами, и скоро охладѣваетъ къ ораторамъ безстрастнымъ, не обладающимъ темпераментомъ настоящихъ общественныхъ вождей. На нашихъ глазахъ въ петербургскомъ университетѣ появлялись люди съ различными ораторскими способностями и всегда университетская молодежь чутко отгадывала своихъ настоящихъ наставниковъ. Аудиторіи, въ которыхъ читали такіе профессора, какъ А. Градовскій, Сергѣевичъ, Менделѣевъ, никогда не оставались пустыми. Этихъ профессоровъ слушали студенты разныхъ факультетовъ. Я не забуду никогда лекцій по государственному праву покойнаго Градовскаго. Съ первыхъ же словъ его, произнесенныхъ сиплымъ, слегка задыхающимся голосомъ, слушающая молодежь, тѣснившаяся на узенькихъ скамейкахъ, затихала, замирала, какъ бы отдаваясь во власть этого человѣка съ широкой литературной репутаціей, съ умѣньемъ говорить о предметѣ своей спеціальности выраженіями, полными научнаго смысла, звучавшими убѣжденно, увѣренно, то ядовито, то увле-

кательно-побѣдно по отношенію къ ретрограднымъ теченіямъ въ юридической литературѣ. Его слушали, не утомляясь, весь учебный сезонъ, и каждая его лекція, по точности обработки, являлась чѣмъ-то совершенно законченнымъ. Онъ давалъ огромную пищу для молодыхъ умовъ, постоянно разжигая въ студентахъ живые публицистическіе запросы. У него не было настоящаго ораторскаго таланта, способности говорить плавно, непрерывно - льющимися періодами. Онъ говорилъ, запинаясь, подыскивая выраженія, поправляя и передѣлывая свои фразы, дополняя слова напряженной мимикой, лихорадочно - блестящими взглядами, короткимъ нервическимъ смѣхомъ, дребезжавшимъ, какъ какая - то скрытая, невыраженная сатира. Но въ этой рѣчи всегда чувствовалась живая умственная работа, смѣлая политическая мысль, изъ глубины науки бросающая яркій свѣтъ на жизнь. Градовскій былъ типомъ профессора-руководителя, умѣющаго не только проповѣдывать исканіе научной истины, но и вести къ ней, давать ее, возбуждать стремленіе къ ней. Онъ не сочинялъ никакихъ писемъ къ молодежи. Онъ писалъ блестящія статьи, не брезгалъ рядовою работою газетнаго сотрудника, вмѣшивался своимъ живымъ, талантливымъ литературнымъ словомъ въ вопросы текущей жизни и направлялъ общественное мнѣніе въ извѣстную сторону. На каѳедрѣ ученый, живо откликающійся на умственные запросы молодого поколѣнія, въ печати человѣкъ съ строго выдержанными правовыми убѣжденіями, Градовскій дѣлалъ настоящее дѣло, давая образованіе и развивая потребность въ самообразованіи.

Такіе профессора, какъ Градовскій, самою своею дѣятельностью въ качествѣ университетскихъ и журнальныхъ руководителей, окончательно рѣшаютъ тотъ вопросъ, который хочетъ возбудить проф. Карѣевъ своими письмами, адресованными спеціально къ учащейся молодежи. Нужны талантливые профессора, нужны ученые, которые соединяютъ эрудицію съ общефилософскимъ развитіемъ, съ интересомъ къ вопросамъ жизненнаго характера. Нужны книги, нужны статьи, вносящія въ молодые умы жажду знанія, жажду истины, будящія оригинальную мысль, дающія тѣ научные факты и принципы, изъ которыхъ зрѣющій умъ постепенно выковываетъ стройное, цѣльное міровоззрѣніе. И это именно то, чего теперь недостаетъ подростающему поколѣнію. Ученые профессора, какъ бы признавъ свое безсиліе послѣ двадцатилѣтней преподавательской дѣятельности, стараются призвать молодежь къ самообразованію.

Они упускаютъ изъ виду, что эта живая масса, волнуемая неясными ей самой стремленіями, въ правѣ ожидать отъ нихъ, своихъ руководителей, не только общихъ наставленій о необходимости самообразованія, но и точныхъ указаній путей къ просвѣщенію. Молодежь сходится въ аудиторіяхъ, ища у профессоровъ поддержки въ своемъ стремленіи къ самообразованію. Но въ предлагаемыхъ ей руководствахъ и курсахъ она не находитъ той широкой и свѣтлой постановки научныхъ вопросовъ, которая отвѣчала бы ея идеальнымъ потребностямъ. При крайней бѣдности преподавательскихъ талантовъ, при разъединенности университетскихъ силъ, при отсутствіи выдающихся людей на тѣхъ каѳедрахъ, которыя могли бы раскрывать общій смыслъ всѣхъ наукъ, раздѣленныхъ по факультетамъ, все наше высшее образованіе превращается въ безплодное долбленіе формальныхъ опредѣленій и мертвыхъ фактовъ.

Проф. Карѣевъ не рисуетъ въ своей книжкѣ настоящаго положенія вещей и, взывая къ учащемуся юношеству, не даетъ ни одного точнаго, всеохватывающаго опредѣленія той задачи, которую юношество должно, по его мнѣнію, разрѣшить. Въ туманныхъ фразахъ, представляющихъ какъ бы переводъ посредственнаго нѣмецкаго сочиненія по философіи, почтенный ученый старается доказать молодежи, что она должна составить себѣ опредѣленное міровоззрѣніе. Безстрастно лавируя между метафизическими теоріями историческаго прогресса и современнымъ эволюціонизмомъ, онъ обставляетъ каждый свой выводъ, каждое свое обобщеніе обезцвѣчивающими ихъ оговорками, которыя придаютъ всему изложенію нѣсколько сбивчивый характеръ. Молодежи нужно міровоззрѣніе, необходимы гуманитарныя знанія,—въ этомъ не можетъ быть сомнѣнія. Но, спрашивается, почему проф. Карѣевъ не опредѣляетъ болѣе или менѣе точно, какому именно міровоззрѣнію онъ лично сочувствуетъ, какіе общіе принципы онъ кладетъ въ основаніе той научной работы, къ которой онъ желалъ бы привлечь учащееся студенчество, какія книги онъ назвалъ бы первыми въ томъ спискѣ, который онъ предлагаетъ составить для молодежи компетентнымъ людямъ. Молодежь должна изучать исторію—это безспорно: исторія, излагаемая въ настоящемъ философскомъ освѣщеніи, можетъ имѣть самое благотворное вліяніе на молодые умы. Но предлагая молодымъ людямъ изучать исторію, проф. Карѣевъ, думая высказать что-то новое, свѣжее, способное отозваться въ молодыхъ сердцахъ, незамѣтно для себя впадаетъ въ обычные труизмы вступительныхъ

профессорскихъ лекцій. «Я попробую поднять голосъ въ пользу исторіи, пишетъ проф. Карѣевъ,—и могу увѣрить, что сдѣлаю это не въ качествѣ спеціалиста, желающаго, чтобы его предметъ считался наиболѣе важнымъ, а исходя изъ той общей идеи, какую я составилъ себѣ о стремленіи къ самообразованію, на основаніи моихъ наблюденій, производившихся очень долгое время». Проф. Карѣеву кажется, что въ защиту исторіи приходится только поднимать голосъ и потому онъ на нѣсколькихъ заключительныхъ страницахъ своей книжки старается какъ-нибудь погромче выставить великое значеніе историко-философскаго метода въ дѣлѣ образованія и самообразованія. Какъ и слѣдовало ожидать, подъ его перомъ всѣ науки превращаются въ отдѣльныя главы изъ великой книги объ историческомъ прогрессѣ. «Тотъ всеразъѣдающій скептицизмъ, тотъ удручающій пессимизмъ, та разслабляющая слабость воли, въ которыхъ обвиняютъ знанія, науку, образованіе не одни лишь люди, воздыхающіе о тѣхъ временахъ, когда господствовали только вѣра, только положительное отношеніе къ дѣйствительности, только безсознательность воли, но и многіе изъ молодежи, готовые утверждать, что наука сушитъ умъ, истощаетъ чувство, разслабляетъ волю—эти дѣйствительныя болѣзни духа могутъ получить врачеваніе лишь отъ такого не-пессимистическаго міросозерцанія, которое, не будучи оптимистическимъ, а, какъ выражаются теперь, меліористическимъ, питало бы собою всю духовную сторону человѣческой природы и помогало бы ей осуществлять высшее ея назначеніе, какъ его поняли въ своемъ историческомъ развитія высшія проявленія религіи, морали, поэзіи, философіи и науки». Вотъ въ какихъ фразахъ проф. Карѣевъ защищаетъ передъ лицомъ молодежи историческую науку: она создастъ то «не-пессимистическое» міросозерцаніе, которое, будучи не «оптимистическимъ», а «меліористическимъ», питаетъ собою всю духовную сторону человѣческой природы!..

Да, дѣло очевидно не въ общихъ наставленіяхъ на тему о необходимости самообразованія. Нужна живая рѣчь съ каѳедры, нужно живое слово въ книгѣ. Нужны статьи, говорящія воображенію и уму, основанныя на широкихъ философскихъ понятіяхъ и принципахъ. Молодежь съ радостью пойдетъ къ тому источнику, который можетъ утолить духовную жажду, присущую отъ природы всякому нормальному, не исковерканному, не пришибленному обстоятельствами существу.

1894. Ноябрь.

Н. Карѣевъ. Бесѣды о выработкѣ міросозерцанія. С.-Петербургъ. 1895 г.

А. Трика. Отвѣтъ одного изъ учащейся молодежи на «письма» къ ней г. Карѣева о самообразованіи. С.-Петербургъ, 1895 г.

С. Обращеніе товарища къ студентамъ. С.-Петербургъ, 1895 г.

Въ теченіе короткаго времени проф. Карѣевъ выпустилъ двѣ брошюры: одну подъ названіемъ «Письма къ учащейся молодежи о самообразованіи», другую—«Бесѣды о выработкѣ міросозерцанія». Авторъ дѣлаетъ неудачныя попытки какого-то фамильярнаго объясненія съ молодымъ поколѣніемъ по разнымъ важнымъ вопросамъ образованія и самообразованія. Не ограничиваясь преподаваніемъ съ кафедры, г. Карѣевъ обращается къ печатному слову, чтобы расширить кругъ своего вліянія. Какъ-бы уловивъ смутный ропотъ молодыхъ голосовъ въ университетскихъ коридорахъ и аудиторіяхъ, неутомимый профессоръ, никогда и нигдѣ не выступавшій—вопреки своимъ скрытымъ схоластическимъ наклонностямъ—иначе, какъ «подъ знаменемъ прогресса», рѣшилъ подвергнуть пересмотру нѣкоторые старые вопросы, набросать программу новой, болѣе широкой системы, которая примирила-бы требованія положительной науки съ идеалистическими запросами души. Къ сожалѣнію, прекрасная по мысли затѣя г. Карѣева приводится въ исполненіе такими несовершенными способами, что о настоящемъ ея успѣхѣ не только въ литературѣ, но даже и въ средѣ молодежи, которую легко подкупить талантливымъ или хотя-бы просто живымъ словомъ, не можетъ быть и рѣчи. При тяжеломъ и тягучемъ слогѣ, съ надоѣдливымъ перезвономъ архаическихъ мѣстоименій посреди новѣйшихъ

научно-прогрессивныхъ терминовъ, при полномъ неумѣніи показывать свои мысли ясно, твердо, безъ помощи громоздкихъ или туманныхъ книжныхъ сопоставленій, при явномъ отсутствіи литературнаго темперамента и агитаціоннаго пыла, разсужденія г. Карѣева могутъ внести въ современное броженіе идей только расхолаживающую струю педантическаго резонерства. Въ обѣихъ названныхъ нами книжкахъ мы не нашли ни одной страницы, отъ которой вѣяло-бы свѣжей мыслью. Старые и новые вопросы выступаютъ подъ торопливымъ, но не острымъ перомъ г. Карѣева, одинаково тускло, неинтересно, безформенно. Постоянно качаясь между противоположными теоріями, безпрерывно сгребая справа и слѣва горячія уголья различныхъ популярныхъ ученій, немедленно остывающіе въ холодной, прѣсной водѣ его собственныхъ докторальныхъ изліяній, г. Карѣевъ только усложняетъ свою задачу. Въ бесѣдахъ съ молодежью, которая усомнилась въ старыхъ методахъ и умственныхъ путяхъ, которая заодно съ новѣйшей литературой всѣхъ европейскихъ народовъ ощутила потребность въ болѣе широкихъ и глубокихъ научныхъ обобщеніяхъ, необходимо занять опредѣленную позицію, не глядя по сторонамъ, не впадая ни въ какіе компромиссы ради союза съ тѣми или другими партіями. Надо было вынуть изъ души и со всею возможною наглядностью показать свои завѣтныя убѣжденія, которыя всегда имѣютъ цѣльный характеръ и не могутъ быть сборищемъ разнородныхъ мнѣній и понятій. Надо было, отложивъ въ сторону заманчивую привычку дѣлать ученыя компиляціи, выжимать соки изъ чужихъ оригинальныхъ работъ, выступить агитаторомъ того или другого законченнаго ученія. Только такимъ способомъ можно было сдѣлаться двигающею силою среди борящихся теченій современной жизни и представить опору для тѣхъ, которые ищутъ логическихъ путей къ созданію цѣльнаго философскаго міровоззрѣнія. Только освѣтивъ собственной мыслью не книжные, а жизненные вопросы, минуя безплодныя пренія о словахъ и подойдя къ самому предмету умственныхъ сомнѣній нашей эпохи, къ тревожнымъ вопросамъ въ области личной и общественной морали, въ сферѣ религіозныхъ и эстетическихъ исканій, только обнаруживъ непосредственную связь своей души съ запросами чуткихъ, мыслящихъ людей, можно было въ самомъ дѣлѣ взять на себя роль руководителя молодыхъ поколѣній. Но продолжая въ открытыхъ письмахъ къ читающему юношеству мертвую рутину педагогическихъ назиданій и банальныхъ разсужденій съ

чужого голоса, г. Карѣевъ, какъ намъ кажется, долженъ рано или поздно вызвать только реакцію среди своей теперешней аудиторіи. Мы не знаемъ, съ какимъ чувствомъ русское студенчество читаетъ эти растянутыя и туманныя «Письма» и «Бесѣды» заслуженнаго профессора. Намъ не приходилось говорить съ молодыми людьми объ этихъ книжкахъ. Но память еще недавнихъ личныхъ впечатлѣній, вынесенныхъ изъ университета, даетъ намъ увѣренность, что эти широковѣщательные манифесты проф. Карѣева по адресу юной Россіи не должны имѣть настоящаго успѣха. Пусть газеты, падкія на всякую рекламу, сообщаютъ что хотятъ, пусть самъ г. Карѣевъ расписывается въ полученіи отрадныхъ доказательствъ сочувствія,—мы не допускаемъ, чтобы эти мертвыя книжки могли шевелить живыя чувства, мысли, настроенія въ подростающемъ поколѣніи. Тутъ не къ чему прислушиваться: холодныя фразы безъ оригинальнаго содержанія не могутъ приковать ничьего вниманія. Тутъ не надъ чѣмъ серьезно работать, потому что искусственно сбитые вмѣстѣ силлогизмы распадаются при первомъ прикосновеніи серьезнаго анализа. Если книги г. Карѣева расходятся нѣсколькими изданіями, если онѣ читаются и вызываютъ печатныя возраженія, то это только потому, что наши университеты слишкомъ не избалованы талантами, а вопросы философскаго и соціальнаго характера съ каждымъ днемъ все настоятельнѣе требуютъ новой разработки.

Г. Карѣевъ хотѣлъ-бы указать своимъ молодымъ читателямъ тѣ элементы, изъ которыхъ можетъ сложиться опредѣленное міровоззрѣніе. Но излагая, безъ малѣйшаго признака оригинальности, свой взглядъ на матеріализмъ, г. Карѣевъ съ самаго начала впадаетъ въ нѣкоторую неясность. Онъ понимаетъ, что матеріализмъ не можетъ объяснить всѣхъ явленій человѣческой жизни. Однако, отрекаясь отъ матеріализма, онъ тутъ же замѣчаетъ, что и спиритуализмъ совершенно безсиленъ въ объясненіяхъ физической природы. Оба ученія имѣютъ метафизическій характеръ, не основанный «на критическомъ знаніи», и простираютъ свои претензіи дальше, чѣмъ они имѣютъ право. Вотъ главная мысль, проходящая чрезъ всѣ разсужденія автора. Порывая связь съ матеріализмомъ, г. Карѣевъ, съ видомъ человѣка, прошедшаго школу критической философіи, колеблетъ довѣріе и къ тому ученію, которое является системой противоположныхъ взглядовъ. Однако, авторъ не выдерживаетъ своихъ разсужденій до конца. «При *полномъ нейтралитетѣ* между матеріализмомъ и спиритуализмомъ,

какъ теоретическими попытками понять, въ чемъ заключается основа міра явленій, нельзя не сказать, что въ практическомъ отношеніи къ задачамъ этики, *конечно, всегда ближе* стоялъ спиритуализмъ, ибо основу этическихъ стремленій человѣка можно понятнымъ образомъ искать лишь въ духѣ, а не въ матеріи». Г. Карѣевъ, съ удивительною для ученаго человѣка наивностью, готовъ раздѣлить науку и жизнь на двѣ чуждыя другъ другу области и признать, что теоретически несостоятельныя идеи могутъ тѣмъ не менѣе въ практическомъ отношеніи оказаться важными орудіями личнаго совершенствованія и прогресса. Журнальное диллетантство, еще недавно выступавшее съ помпой научной передовитости, оказало вліяніе и на дѣятелей, близко стоящихъ, по своему положенію и даже призванію, къ источникамъ образованія и знанія. Не задумываясь надъ смысломъ своихъ словъ и бросая пустыя фразы во всѣ стороны, чтобы захватить ими и нашихъ и вашихъ, г. Карѣевъ не считаетъ необходимымъ объясниться съ читателемъ относительно главныхъ признаковъ спиритуализма. Научное разсужденіе на эту тему показало бы всю шаткость его произвольныхъ утвержденій и, можетъ быть, открыло бы передъ молодыми умами нѣкоторую путаницу въ логическихъ доводахъ профессора. Г. Карѣевъ хочетъ быть въ полномъ согласіи и съ реалистическою наукою, отвергающей всякую метафизику, и съ идеалистическими стремленіями новѣйшаго времени. Вотъ почему онъ, съ запоздалымъ дерзновеніемъ, поднимаетъ надъ безбрежной стихіей своихъ водянистыхъ разсужденій трезубецъ Нептуна, угрожая имъ и безъ того слабѣющимъ защитникамъ матеріализма. Вотъ почему онъ въ то же время дѣлаетъ ненужныя и притомъ противорѣчивыя уступки спиритуализму на практическомъ поприщѣ. При нѣкоторой гибкости можно угодить и тому, и другому!

Покончивъ съ обоими видами метафизики, г. Карѣевъ выясняетъ свои отношенія къ наукѣ о природѣ и къ наукѣ о человѣческомъ обществѣ. По его мнѣнію, въ первой изъ нихъ должны господствовать объективизмъ и реализмъ, а во второй нѣкоторый идеализмъ и субъективизмъ. «Въ дѣлахъ человѣческихъ, пишетъ онъ, включая въ ихъ число и общественныя отношенія, мы желаемъ знать не только то, что есть, но и то, что должно быть, и вмѣстѣ съ тѣмъ желаемъ не только понимать, какъ происходитъ или происходило то, что есть и что было, но и оцѣнивать все это съ точки зрѣнія нашихъ представленій о томъ, что должно быть».

Идеализмъ, «котораго реализмъ не имѣетъ надобности и права устранять»,—есть творчество практическихъ идеаловъ. Какъ направленіе мысли, онъ возможенъ и законенъ только при изученіи человѣческой жизни. На основаніи извѣстныхъ идей, мы субъективно оцѣниваемъ то, что совершается передъ нашими глазами. Такова законная роль идеализма и субъективизма въ гуманитарныхъ наукахъ—подъ двумя, однако, условіями: «во-первыхъ, чтобы при этомъ ни малѣйшимъ образомъ не нарушались требованія реализма и объективизма и, во-вторыхъ, чтобы подъ покровомъ идеализма и субъективизма не проникла въ науку метафизика». Такимъ образомъ г. Карѣевъ привлекаетъ въ свои широкія объятія всевозможные философскіе измы (субъективизмъ, идеализмъ, реализмъ, объективизмъ) и, повернувшись тыломъ къ неотступно преслѣдующей его метафизикѣ, несется съ ними «по пути прогресса». Но, какъ и въ вопросѣ о матеріализмѣ и спиритуализмѣ, онъ и здѣсь отдѣляетъ жизнь отъ науки. Пусть въ практической области царятъ разныя субъективныя влеченія, опирающіяся на спиритуализмъ,—въ наукѣ долженъ господствовать строго объективный методъ реализма. Съ такою постыдною для ученаго человѣка склонностью къ компромиссамъ разсуждаетъ г. Карѣевъ о вопросахъ величайшей важности. Съ непонятнымъ произволомъ онъ сокращаетъ самый объемъ идеалистическаго ученія, отнимая у него его главныя *теоретеческія* основанія. Авторъ не понимаетъ, что его защита субъективизма при такомъ взглядѣ становится совершенно безпочвенной. Если практическіе идеалы коренятся въ ученіи, которое отвергается чистою наукою, то предъ судомъ неподкупной логики идеалы эти лишены всякаго серьезнаго значенія. Они не могутъ быть доказываемы. Ихъ нельзя проводить въ сознаніе людей общеобязательными, логическими путями. Ихъ вліяніе на историческій ходъ вещей не можетъ имѣть культурной силы. *Субъективная* оцѣнка современной дѣйствительности, какъ и всякой исторической дѣйствительности, можетъ только случайно принять характеръ какого-нибудь общественнаго движенія, но никогда не выростетъ до степени могущественной, не изсякающей, упорно-разрушительной философской критики. Никакая этика, личная или общественная, не должна развиваться внѣ науки. Если идеалистическіе запросы человѣческой души и совѣсти не находятъ для себя оправданія въ такъназываемой реалистической наукѣ, то это значитъ, что эта наука разрабатывается по фальшивому методу, лишена внутренняго

свѣта, нуждается въ обновляющей реформѣ посредствомъ опредѣленной философской идеи. Критическая философія, съ которой г. Карѣевъ, повидимому, тоже хотѣлъ бы сохранить дружескія отношенія, и создала такой объединяющій взглядъ на міръ. Она охватываетъ въ одной системѣ, однимъ и тѣмъ же методомъ, изслѣдованіе физическихъ и нравственныхъ явленій, не только не разрушая широкихъ владѣній естественныхъ наукъ, но даже укрѣпляя ихъ на твердомъ фундаментѣ опредѣленной критической теоріи познанія. Эта критическая философія и есть послѣднее слово человѣческой мудрости, слившей свои открытія и выводы съ міровою религіозно-этической системой. Какъ извѣстно, Кантъ сравнивалъ свою философскую реформу съ научной реформой Коперника. Измѣнивъ исходную точку всякаго изслѣдованія, онъ перенесъ всѣ вопросы эмпирическаго знанія, вопросы о природѣ, о причинности, изъ внѣшняго міра въ идеальную область сознанія съ его коренными законами. Другой чрезвычайно выдающійся мыслитель этого столѣтія, итальянскій философъ Джіоберти, выразился такимъ-же образомъ о философской реформѣ Христа. Въ своемъ трактатѣ «Философія откровенія» онъ говоритъ слѣдующее: «Христосъ совершилъ въ области духа то-же самое, что Коперникъ совершилъ въ астрономіи: онъ сдѣлалъ землю частью неба. Христіанское небо не находится болѣе въ противорѣчіи съ землей, потому что сама земля стала однимъ изъ его свѣтилъ» [1]).

Такъ разсуждаютъ люди истинной философіи. Ихъ теоретическія понятія, ни въ чемъ не измѣняя себѣ, обнимаютъ интересы науки и морали въ одномъ союзѣ, въ которомъ не можетъ быть мѣста никакому субъективному произволу. При всей своей обширной учености, г. Карѣевъ не обнаружилъ пониманія самого духа новой философіи, и важно выступая въ роли современнаго «знаменосца прогресса», предалъ всю область практической борьбы безпочвенному субъективизму. Критическій идеализмъ устраняетъ самую мысль о субъективизмѣ въ какихъ-бы то ни было вопросахъ. Дѣлая жизненные идеалы выводомъ изъ опредѣленныхъ теоретическихъ положеній, онъ стремится логическими средствами завербовать всѣхъ умѣющихъ мыслить людей и такимъ образомъ передѣлать историческую дѣйствительность въ духѣ свѣтлыхъ міровыхъ принциповъ.

---

[1]) Giuseppe Gioberti. Della filosofia della rivelazione, Volume unico. Torino. 1856. Стр. 44 и 78.

Любопытно отмѣтить еще вотъ что. Не найдя философскихъ основаній для нравственности, г. Карѣевъ не постѣснился выкинуть за бортъ своего тяжело-нагруженнаго корабля всѣ вопросы эстетики, какъ ненужные для цѣльнаго пониманія человѣческой жизни въ природѣ. «Безъ логической теоріи мышленія и безъ этической теоріи поведенія немыслимо цѣльное и полное міросозерцаніе», говоритъ онъ, «но отсутствіе въ такомъ міросозерцаніи *эстетической теоріи* наслажденія красотой и *художественнаго творчества* не можетъ составлять особенно важнаго пробѣла, какъ и пробѣлъ въ общей исторіи, которая игнорировала-бы развитіе искусствъ, не могъ-бы имѣть такого значенія, какъ пробѣлъ относительно религіи, философіи, науки, *литературы*, нравовъ и т. п.». Такимъ варварскимъ жаргономъ, съ безвкуснымъ повтореніемъ однихъ и тѣхъ-же словъ и неуклюжими оборотами рѣчи, г. Карѣевъ—вслѣдъ за отживающими гонителями искусства—старается принизить значеніе эстетической теоріи въ развитіи общества. Цѣлый міръ идей — красота, поэтическое творчество въ разнообразныхъ его проявленіяхъ — оказался излишнимъ для образованія. Признавая необходимость изученія литературы для пониманія общеисторическихъ явленій, г. Карѣевъ, по какой-то непостижимой логикѣ, отрицаетъ при этомъ тѣ орудія, посредствомъ которыхъ можно придать этому изученію систематическій характеръ. Искусство, художественное творчество, литература представляютъ огромную область фактовъ, которую нельзя обнять и осмыслить иначе, какъ при помощи идей, разрабатываемыхъ въ эстетикѣ. Красота въ ея различныхъ видахъ и никогда не умиравшая въ человѣчествѣ любовь къ красотѣ всегда будутъ однимъ изъ самыхъ важныхъ предметовъ философскаго изслѣдованія. Историческая наука не можетъ быть полною, если въ ней не подвергнуты глубокому изученію эстетическія стремленія и художественные идеалы обществъ. Въ искусствѣ получаютъ свое выраженіе высшія дарованія человѣка, и, не понимая творческаго процесса въ литературѣ, музыкѣ, скульптурѣ, живописи, архитектурѣ, нельзя проникнуть къ самымъ источникамъ культурнаго развитія человѣчества. Только на русской почвѣ возможно такое уродливое явленіе, какое представляетъ собою это разсужденіе ученаго профессора о ненужности эстетическихъ понятій для полнаго и цѣльнаго міросозерцанія. Замирающій отголосокъ прежняго умственнаго броженія,—эти строки г. Карѣева особенно непонятны въ книжкѣ, разсчитанной на современную

публику съ ея новыми, болѣе сложными запросами. Разойдясь съ матеріализмомъ, составлявшимъ еще недавно главный догматъ журнальнаго либерализма, г. Карѣевъ хочетъ сохранить свою связь съ прежними авторитетами, поддерживая либеральное гоненіе на искусство. Субъективизмъ въ соціологіи и отрицаніе эстетики— вотъ единственный оплотъ ученой передовитости г. Карѣева.

Я передалъ въ общихъ чертахъ содержаніе «Бесѣдъ о выработкѣ міросозерцанія». По воззрѣніямъ г. Карѣева, реалистическая наука, соединенная съ безпочвенными практическими идеалами, и образуетъ цѣльное пониманіе міра и жизни. Договорившись до такихъ странныхъ заключеній и нѣсколько разъ подчеркнувъ свою принадлежность къ особенной прогрессивной партіи русскихъ субъективистовъ, которые будто бы одни только отстаиваютъ значеніе и права личности въ исторіи, г. Карѣевъ подводитъ итогъ всѣмъ своимъ размышленіямъ на нѣсколькихъ страницахъ, блѣдно и мертвенно повторяющихъ банальную мысль о необходимости выработать цѣльное міросозерцаніе. На прощаніе съ читателями, онъ рекомендуетъ имъ нѣсколько важныхъ трактатовъ, написанныхъ въ указанномъ философскомъ направленіи. Въ этомъ короткомъ спискѣ рядомъ съ трудами такихъ иностранныхъ ученыхъ, какъ Милль, Спенсеръ и Эспинасъ, находятся сочиненія и русскихъ научныхъ свѣтилъ: два сочиненія проф. Н. И. Карѣева, три сочиненія Н. К. Михайловскаго, одно сочиненіе С. Н. Южакова и одно сочиненіе проф. Коркунова. Въ этихъ книгахъ современное молодое поколѣніе можетъ найти удовлетвореніе всѣмъ своимъ умственнымъ потребностямъ. Здѣсь скрытъ тотъ источникъ живой воды, въ которомъ оно получитъ свое крещеніе для вступленія на путь борьбы за идеалы личнаго и общественнаго совершенства.

Судя по тону всей книжки, можно думать, что г. Карѣевъ удовлетворенъ своей работой. Читающее студенчество получило указаніе, изъ какихъ элементовъ складывается опредѣленное міросозерцаніе, роль профессора закончена, «прогрессивное» теченіе жизни освѣщено съ высоты науки. По заведенному порядку, самыя бездарныя сочиненія или статьи, подписанныя извѣстными именами, должны быть встрѣчены сочувственными апплодисментами газетныхъ и журнальныхъ рецензентовъ, не измѣнившихъ прежнимъ традиціямъ. Никто не займется вопросомъ о философскомъ образованіи общества съ полной серьезностью...

Но жизнь не останавливается въ своемъ движеніи, и изъ подъ

мертвенной поверхности рутины и буржуазнаго формализма пробиваются свѣжія струи. Молодые умы не дремлютъ. Не находя отвѣта на свои сомнѣнія въ писаніяхъ профессоровъ и журнальныхъ авторитетовъ, они сами, по своему, насколько хватаетъ силъ, съ горячностью безкорыстнаго увлеченія, пытаются по новому поставить и разрѣшить вѣчные вопросы о цѣляхъ жизни, о задачахъ личной и общественной дѣятельности. Есть нѣкоторые признаки пробужденія высшей любознательности въ русскомъ обществѣ, и вопросъ о томъ, быть ли Россіи культурною или варварскою страною—становится теперь особенно настоятельнымъ. Можетъ быть, порывомъ смѣлаго размышленія молодыя силы прорвутся сквозь гнетущую путаницу противорѣчивыхъ, безжизненныхъ формулъ, чтобы свободно развернуться въ той чистой атмосферѣ, гдѣ истина, красота и нравственный подвигъ слиты въ высшемъ философскомъ синтезѣ.

Въ этомъ смыслѣ характерны, между прочимъ, двѣ брошюры, появившіяся въ видѣ отвѣта на первый манифестъ г. Карѣева. Авторы, принадлежащіе къ студенческой молодежи, выражаютъ различные по существу взгляды на цѣли образованія и самообразованія, но оба согласны между собою въ томъ, что г. Карѣевъ не разрѣшаетъ поставленныхъ имъ вопросовъ. Трнка обвиняетъ г. Карѣева въ томъ, что онъ темно и поверхностно объясняется по столь важному предмету, что онъ разрабатываетъ мелочи, пропуская безъ анализа важнѣйшіе факты жизни, что онъ съ наставническою самоувѣренностью предлагаетъ никуда негодные рецепты. Г. Карѣевъ, пишетъ онъ, недостаточно понялъ «отличительныя черты новѣйшаго поколѣнія», а потому его сочиненіе годится только для той молодежи, которая создана его фантазіей. Несмотря на юношескую сбивчивость изложенія, оппонентъ г. Карѣева все-таки даетъ чувствовать, что онъ стоитъ на точкѣ зрѣнія опредѣленныхъ понятій. Правда, его разсужденія, постоянно перебивающіяся пылкими обращеніями къ товарищамъ, не отличаются особенной шириною, но тѣмъ не менѣе они имѣютъ несомнѣнное преимущество передъ путанными и двойственными сужденіями г. Карѣева. Авторъ выражаетъ потребность въ опредѣленномъ, ясномъ, выдержанномъ міровоззрѣніи, а стремленіе къ научной и философской опредѣленности, къ объединенію теоретическихъ и практическихъ интересовъ всегда ведетъ людей къ новымъ обобщеніямъ и новымъ культурнымъ завоеваніямъ.

Другой оппонентъ г. Карѣева, подписавшій свою книжку буквой С., не раздѣляетъ воззрѣній своего товарища и возражаетъ на «Письма къ учащейся молодежи» другими доводами. Склоняясь въ сторону новѣйшихъ, чисто нравственныхъ движеній, онъ призываетъ студенчество къ изученію главнаго источника христіанской религіи и этики. Онъ питаетъ свѣтлую надежду, что въ наступающемъ новомъ столѣтіи произойдетъ полное обновленіе русскихъ силъ, бродившихъ до сихъ поръ въ потемкахъ сбивчивыхъ знаній и одностороннихъ взглядовъ. Съ большимъ увлеченіемъ рекомендуетъ онъ, какъ вѣрное средство противъ умственной болѣзни вѣка, постоянное чтеніе Евангелія. При той же неясности изложенія и отсутствіи глубокаго критическаго анализа, какъ у г. Трнка, г. С. несомнѣнно правъ, упрекая проф. Карѣева за отсутствіе твердыхъ принципіальныхъ разъясненій на поставленную имъ тему. Несмотря на явный компромиссъ со старыми и новыми теченіями, «Письма къ молодежи», какъ и только что разобранная нами книжка, не удовлетворили и не могутъ удовлетворить ни одну свѣжую, чуткую душу. Во всякую эпоху истинно-прогрессивными людьми являются только тѣ дѣятели, которые выступаютъ передъ обществомъ съ ясными принципами, съ готовностью разойтись со всѣми существующими партіями—во имя того, что свѣтится и горитъ въ собственномъ сознаніи. Во всякомъ цѣльномъ міровоззрѣніи заложена сила, которая рано или поздно вырвется наружу и произведетъ широкое броженіе умственныхъ и соціальныхъ стремленій.

1895. Октябрь.

Отчетъ Императорской публичной библіотеки за 1893 г. Спб. 1896 г.

Въ приложеніяхъ къ настоящему отчету напечатано нѣсколько крайне интересныхъ писемъ С. П. Шевырева къ Гоголю, обнимающихъ періодъ времени отъ 1843 по 1851 годъ. Въ этихъ письмахъ Шевыревъ иногда касается вопросовъ чисто литературныхъ, причемъ замѣчанія его, обращенныя къ Гоголю, отличаются серьезнымъ характеромъ. Будучи однимъ изъ очень тонкихъ цѣнителей его поэтическаго таланта, Шевыревъ съ особенною тревогою слѣдитъ за душевными бурями и глубокими перемѣнами въ настроеніяхъ Гоголя. Иногда онъ какъ бы чувствуетъ, что Гоголь находится наканунѣ великаго умственнаго переворота, который долженъ отразиться на его художественныхъ твореніяхъ. «Подписавъ корректуру второго изданія «Мертвыхъ душъ» и твоего предисловія,—пишетъ онъ Гоголю, — беру перо, чтобъ поблагодарить тебя еще разъ за это сочиненіе, которое выростаетъ болѣе при каждомъ чтеніи. Вглядѣлся ты глубоко въ неразумную сторону Россіи, съ полной любовью къ другой, еще невидимой, несознанной сторонѣ, открытія которой въ художественномъ мірѣ мы всѣ отъ тебя ожидаемъ». Письмо Гоголя къ Языкову объ «Одиссеѣ» онъ прочелъ съ величайшею радостью. Оно освѣжило его своимъ глубокимъ содержаніемъ. Но уже въ довольно длинномъ письмѣ отъ 29 октября 1846 г. Шевыревъ передаетъ Гоголю тѣ слухи и сплетни, которыя распространяются о немъ въ интеллигентныхъ литературныхъ и общественныхъ кружкахъ. Извѣстія о готовящейся къ печати «Перепискѣ съ друзьями», переходя изъ устъ въ уста, стали принимать характеръ обидной для писателя легенды. Стали говорить, что Гоголь съ ума сошелъ. Добрые знакомые, встрѣчая Шевырева, забрасывали его такими вопросами: «Скажите, пожалуйста, правда ли

это, что Гоголь съ ума сошелъ? Скажите, сдѣлайте милость, точно ли это правда, что Гоголь съ ума сошелъ?» Другіе, болѣе снисходительные судьи, шепотомъ стали распространять печальную вѣсть о томъ, что Гоголь «впалъ въ мистицизмъ». «Говорятъ, пишетъ Шевыревъ, что ты въ своей «Перепискѣ», которая должна выйти, отрекаешься отъ всѣхъ своихъ прежнихъ сочиненій, какъ отъ грѣховъ... Боятся, что ты хочешь измѣнить искусству, что ты забываешь его, что ты приносишь его въ жертву какому-то мистическому направленію. Книга твоя должна возбудить всеобщее вниманіе, но къ ней приготовлены уже съ предубѣжденіемъ противъ нея». Самъ Шевыревъ, съ тактомъ избраннаго и тонко интеллигентнаго человѣка, хорошо понималъ всю пошлость этихъ городскихъ сплетень о великомъ писателѣ. «Ты, кажется, такъ духовно выросъ,—говоритъ онъ въ томъ же письмѣ, — что стоишь выше этого». Талантъ его созрѣлъ для второй части «Мертвыхъ душъ»—и вотъ время, когда Гоголь представитъ въ поэтическихъ образахъ настоящее добро, какъ онъ его понялъ въ новомъ періодѣ его жизни. Невидимая, несознанная сторона Россіи выступитъ въ созданіяхъ искусства, согрѣтаго религіознымъ пламенемъ. «Не понимаютъ, что надобно для этого дорости и что ты ростешь къ этому», пишетъ онъ Гоголю. Наконецъ, долго ожидаемая книга появилась. Плетневъ въ восторгѣ, но самъ Шевыревъ — человѣкъ тихаго смиренія, испугавшись смѣлаго проповѣдническаго тона Гоголя, отнесся къ этой книгѣ съ нѣкоторымъ недовѣріемъ. «Ты слишкомъ вводишь *личное* начало въ религію», писалъ онъ еще раньше Гоголю, а теперь онъ увѣренъ, что «воля» писателя «заражена болѣзнью личности», что Гоголь дѣйствуетъ скорѣе, какъ римскій католикъ, а не какъ православный человѣкъ. «Въ тебѣ есть самообожаніе, — пишетъ онъ ему. — Ты избалованъ былъ всею Россіею: поднося тебѣ славу, она питала въ тебѣ самолюбіе. Въ книгѣ твоей оно выразилось колоссально, иногда чудовищно. Самолюбіе никогда не бываетъ такъ чудовищно, какъ въ соединеніи съ вѣрою. Въ искусствѣ, въ наукѣ, во всякомъ дѣлѣ человѣческомъ оно можетъ значить и принести плодъ даже, а въ вѣрѣ оно уродство. Но, несмотря на то, тутъ выйдетъ прокъ. Тебѣ надо было высказаться. Книга твоя проистекла все-таки изъ добраго и чистаго источника, а что изъ добраго источника истекаетъ, то непремѣнно къ добру и приведетъ». Тутъ же, за этимъ краткимъ, но проникновеннымъ замѣчаніемъ, слѣдуетъ нѣсколько сообщеній о томъ, что «Переписка» вызвала въ печати рядъ ста-

тей. Бѣлинскій злится на Гоголя за книгу — и только. Булгаринъ чему-то обрадовался. Аполлонъ Григорьевъ отозвался о «Перепискѣ» въ «Московскомъ Городскомъ Листкѣ» сочувственно. Появилось нѣсколько сильныхъ (?) статей Павлова, который разбираетъ книгу Гоголя по косточкамъ. Въ этихъ немногихъ словахъ выразилось отношеніе Шевырева къ «Перепискѣ съ друзьями». Понимая, что «Переписка» эта явилась для самого Гоголя какъ бы приготовительною ступенью къ новымъ художественнымъ работамъ, Шевыревъ не рѣшается, однако, окончательно перейти на его сторону. Его возраженіе по поводу непомѣрнаго развитія личнаго элемента въ религіозномъ проповѣдничествѣ Гоголя имѣетъ, какъ мы только что сказали, очень глубокій смыслъ, хотя Шевыревъ упускаетъ изъ виду художественный характеръ этой замѣчательной книги. Гоголь готовился къ новымъ поэтическимъ созданіямъ, и потому даже религіозная мысль его постоянно облекается конкретными, чувственными образами. иногда въ ущербъ отвлеченному содержанію. Не переставая быть художникомъ. онъ придалъ своимъ письмамъ тотъ острый характеръ, который всѣхъ удивилъ, перепугалъ, даже озлобилъ. Гоголь былъ еще на пути къ новому творчеству, и слова его, дышавшія умственною страстью, были только живымъ свидѣтельствомъ того броженія, которое происходило въ немъ. Огромная перемѣна совершалась въ его сознательномъ отношеніи къ міру. Изъ хаоса надеждъ, сомнѣній и неожиданныхъ очарованій должна была выйти поэзія еще небывалаго, чисто духовнаго типа, въ которой съ чувственною ясностью покажется міру особенная, великая правда. Уже въ разсужденіяхъ о русскомъ искусствѣ, образующихъ одно изъ самыхъ замѣчательныхъ его писемъ, Гоголь опредѣленнымъ образомъ сказалъ, что поэзія должна выйти на новую дорогу. Старое міровоззрѣніе исчерпало свои силы, и кто понимаетъ свое служеніе искусству, какъ нѣкоторое высшее дѣло, долженъ посмотрѣть на все внѣшнее въ человѣческой жизни, на все то, что уже описывалось въ старыхъ произведеніяхъ, подъ новымъ угломъ зрѣнія. Тогда передъ нимъ откроется безконечное поприще для самаго вдохновеннаго творчества. Къ этому именно новому творчеству готовился Гоголь, среди молитвеннаго энтузіазма, который постоянно чередовался у него съ болѣзненными воплями невыносимо, трагически страдающей художественной натуры. Шевыревъ упрекаетъ Гоголя не за религіозное настроеніе его писемъ, а за малую, такъ сказать, недостаточную ихъ религіозность, за то, что въ нихъ играетъ

такую выдающуюся роль личный элементъ. Бѣлинскій, съ пылкимъ изступленіемъ не глубоко мыслящаго человѣка, накинулся на Гоголя за то, что онъ посмѣлъ свернуть съ пути гражданственно-обличительной сатиры. Но Шевыревъ, сочувствуя Гоголю въ его новыхъ важныхъ настроеніяхъ, тревожился единственно объ одномъ, — чтобы мысли Гоголя не измѣнили себѣ самимъ въ ихъ лучшихъ и высшихъ порывахъ. Вотъ разница между резонерствомъ Бѣлинскаго, въ послѣднемъ, разсудочно-страстномъ періодѣ его литературной дѣятельности, и спокойными, содержательными замѣчаніями Шевырева, который на этотъ разъ вводитъ насъ въ самый центръ религіозныхъ вопросовъ, занимавшихъ Гоголя съ такою упорною силою. Бѣдный Бѣлинскій, въ послѣднемъ градусѣ чахотки, негодовалъ на Гоголя за его книгу — и только. Самъ недовольный нѣкоторыми мѣстами «Переписки», Шевыревъ отлично понималъ, что, какъ литературный критикъ, Бѣлинскій не сумѣлъ сказать о ней ни одного слова по существу, и мы думаемъ, что вопросъ этотъ можетъ считаться совершенно исчерпаннымъ—по крайней мѣрѣ, для тѣхъ, которые, приступая къ изученію этой единственной, въ своемъ родѣ, великой русской книги, навсегда покончатъ съ пошлымъ вопросомъ о ея мнимомъ политически-консервативномъ характерѣ...

Въ томъ же письмѣ, гдѣ говорится о «Перепискѣ съ друзьями», о Бѣлинскомъ, о Павловѣ и Аполлонѣ Григорьевѣ, имѣются двѣ страницы, написанныя съ поразительной художественной прелестью. Шевыревъ убѣждаетъ Гоголя вернуться къ искусству, отдать художественной дѣятельности свои обновленныя силы. «Твой комическій талантъ, пишетъ онъ ему,—нуженъ Россіи и нуженъ именно противъ того врага, съ которымъ ты борешься». Прежде Гоголь шалилъ этимъ талантомъ, подобно древнимъ богамъ, которые затѣвали между собою ссоры, когда замѣчали, что на землѣ, среди людей, творится недоброе дѣло. «Таковъ Аристофанъ, таковъ былъ и ты. Твоя поэзія такъ же дралась, ругалась, шалила, какъ боги греческіе, какъ Юнона, Марсъ, Венера». Но съ измѣненіемъ умственной эпохи Гоголь долженъ обратить свой комическій талантъ не на осмѣяніе внѣшняго, житейскаго безобразія, а на тотъ анти-религіозный духъ, который сидитъ въ самомъ человѣкѣ, возбуждая въ немъ разныя чудовищныя притязанія. Гоголь долженъ обратить свой смѣхъ на дьявола, пишетъ Шевыревъ. «Разъ случилось мнѣ, разсказываетъ онъ, говорить съ однимъ русскимъ богомольнымъ странникомъ, который собирался въ Іерусалимъ и былъ у меня. Звали

его Сvмеонъ Петровичъ. Рыженькій старичекъ. У меня записана въ книгѣ вся его бесѣда. Но есть въ ней особенно одни слова, которыя тебѣ принадлежатъ, какъ комику. Весьма иронически и всегда съ насмѣшкой говорилъ онъ о дьяволѣ, называя его дуракомъ: въ ямѣ сидитъ дуракъ самъ и хочетъ, чтобъ и другіе туда же засѣли! Прямой дуракъ! Вотъ мысль русскаго и христіанскаго комика: дьяволъ первый дуракъ въ свѣтѣ и надъ нимъ надобно смѣяться. Смѣйся, смѣйся надъ дьяволомъ: смѣхомъ твоимъ ты докажешь, что онъ неразуменъ. Показывай людямъ, какъ онъ ихъ путаетъ, какъ они отъ него глупѣютъ, мелѣютъ, какъ и великое онъ у нихъ отнимаетъ. Вѣдь это запасъ неистощимый для комика русскаго. Вѣдь даже не одна Россія, но весь міръ можетъ войти въ твою комедію...» Здѣсь Гоголю намѣчена великая задача. Дьяволъ, который всѣхъ умнѣе, который всѣмъ вертитъ и крутитъ, оказался дуракомъ на судѣ богомольнаго странника, Сvмеона Петровича. Онъ. который неистощимъ въ своихъ *хитрыхъ* злодѣяніяхъ, который наполняетъ міръ своимъ смѣхомъ, не больше, какъ дуракъ, сидящій въ ямѣ. Вотъ мудрость, которая можетъ обнять не одну только русскую жизнь, но и весь міръ, по удивительно вѣрному замѣчанію Шевырева. Дьяволъ силенъ только въ тѣсной области человѣческихъ самолюбій. Но если посмотрѣть на міръ съ высоты, если постичь духомъ суету и ничтожество человѣческой гордыни во всяческихъ ея выраженіяхъ, пошлая мудрость покажется только глупостью. Истинно мудро только то, что вѣчно, — идея божества, всеобнимающая, всепросвѣщающая. Но самая утонченная дьявольская философія можетъ быть только выраженіемъ ума до извѣстной степени ограниченнаго, лишеннаго высшаго изъ даровъ—религіознаго созерцанія. Все индивидуальное гибнетъ безъ слѣда и остается только то, что сокрыто за міромъ чувственныхъ отраженій, откуда исходитъ и куда возвращается неизбѣжно всякое личное начало. Вотъ въ чемъ глупость дьявола: онъ не постигаетъ, что міръ основанъ не на индивидуальномъ, а на высшемъ началѣ божества. Вотъ почему философія, отрѣшенная отъ религіозныхъ и вѣчныхъ перспективъ, будетъ по необходимости нѣкоторымъ временнымъ заблужденіемъ, которое должно исчезнуть при первомъ рѣшительномъ умственномъ переворотѣ. При индивидуализмѣ, не ограниченномъ метафизическимъ стремленіемъ къ божеству, люди мелѣютъ и глупѣютъ...

1896. Октябрь.

М. О. Меньшиковъ. О писательствѣ. Спб. 1898.

Внимательно прочитавъ книжку г. Меньшикова «О писательствѣ», я вынесъ совершенно опредѣленныя, хотя и безотрадныя впечатлѣнія о его собственномъ писательствѣ. Я искалъ въ книгѣ какихъ-нибудь характеристикъ, опредѣленія различныхъ литературныхъ понятій, анализа идей. Мнѣ думалось, что г. Меньшиковъ что нибудь разбираетъ, излагаетъ или изучаетъ, какъ серьезный литераторъ. Можетъ быть, это, наконецъ, добросовѣстный компиляторъ, думалось мнѣ, передающій въ своихъ статьяхъ результаты чужихъ самостоятельныхъ трудовъ, или публицистъ, работающій надъ опредѣленнымъ фактическимъ матеріаломъ и высказывающій по поводу него какіе-нибудь серьезные взгляды. Ничего подобнаго я не нашелъ. Цѣлый прудъ мутноватой воды, настоящее половодье общихъ мѣстъ и докучливыхъ моралистическихъ назиданій. При отсутствіи у автора живыхъ, впечатлительныхъ нервовъ, эти безконечно растянутыя и повторяющіяся разсужденія,—то холодноватыя, то тепловатыя, иногда логически трезвенныя, иногда елейно поучительныя, но всегда и неизмѣнно шаблонныя, азбучно-прописныя—наводятъ на читателя уныніе. Случается, что г. Меньшиковъ пускаетъ такія фразы, какъ если бы онъ былъ маленькимъ пророкомъ, который зажалъ въ своемъ кулачкѣ сѣмена новой благодатной жизни для людей. Вотъ онъ раскроетъ свой кулачекъ, и вѣтеръ подхватитъ и разнесетъ эти сѣмена по россійскимъ городамъ и весямъ. Но по мѣрѣ того, какъ—въ процессѣ писанія—кулачекъ раскрывается, читатель съ горестнымъ разочарованіемъ убѣждается, что сѣмянъ въ кулачкѣ вовсе не было и что г. Меньшиковъ вовсе не пророкъ. Скорѣе можно сказать, что онъ какой-то бѣдненькій посредникъ между большими умственными фирмами и невзыскательной публи-

кой, которая можетъ покупать истинныя цѣнности мысли и духа только на мѣдные гроши, въ плохенькомъ дешевомъ воспроизведеніи. Книга г. Меньшикова испещрена изреченіями чужой мудрости: «Законы природы—это мысли Бога, по прекрасному выраженію Дэви», «Научная истина есть дочь времени,—говоря словами Бэкона», «По выраженію персидскаго поэта, телеграфъ превращаетъ міръ въ совѣщательный залъ человѣчества», «Чтобы поддержать въ полномъ здоровьѣ бренную оболочку, достаточно, по мнѣнію нашего крестьянина-философа Бондырева, всего тридцать дней работы въ году», «Слѣдуетъ избѣгать толпы, говоритъ Сенека», «Максъ Нордау утверждаетъ...», «Ничего нѣтъ новаго подъ солнцемъ, по замѣчанію (!) Экклезіаста», «Если отъ небытія до зародыша непостижимо большое разстояніе,—говоритъ гр. Л. Н. Толстой»... и такъ далѣе до безконечности. У Толстого, болѣе чѣмъ у кого либо, г. Меньшиковъ забираетъ продукты для своей розничной продажи. Могучія мысли и смѣлыя разсужденія Толстого перевариваются г. Меньшиковымъ въ какое-то подобіе манной кашки для дѣтей. Ясная Поляна, выступившая въ яркомъ свѣтѣ современнаго историческаго момента, естественно создаетъ вокругъ себя своимъ очарованіемъ разные мелкіе поселки, съ лавочками и лотками для тѣхъ, кто не имѣетъ прямого пути къ созданіямъ ея истинно благодатной почвы. Но было бы безсмыслицей смѣшивать идеи Толстого съ благодушными мыслейками, разливающимися въ писаніяхъ г. Меньшикова. То, что пугаетъ и даже отталкиваетъ толпу, какъ нѣчто невозможное и непосильное въ пророчествахъ Толстого, въ произведеніяхъ г. Меньшикова пріобрѣтаетъ характеръ невинныхъ совѣтовъ и правилъ, которыя доступны всякому доброму человѣку, стремящемуся къ благу. Однако во всей книгѣ нельзя найти ни одного цѣльнаго разсужденія ни о европейскихъ, ни о русскихъ писателяхъ, у которыхъ Меньшиковъ заимствуетъ выраженія мудрости и краснорѣчія. Все дѣло ограничивается болѣе или менѣе случайнымъ подборомъ ихъ отдѣльныхъ мыслей и изреченій. Сѣрыя плоскія размышленія г. Меньшикова пріобрѣтаютъ, благодаря этому, видимость какой-то литературной обоснованности, хотя, конечно, не трудно понять, что цитаты, надерганныя, можетъ быть, даже не всегда собственной рукой, изъ авторовъ всѣхъ странъ свѣта и всѣхъ эпохъ, еще не показываютъ настоящей литературной начитанности. Перелистывая писателей—въ переводахъ или въ частичныхъ репродукціяхъ ихъ разсужденій въ разныхъ компилятивныхъ

книгахъ,—г. Меньшиковъ отбираетъ для себя нѣкоторыя сентенціи, не всегда характерныя для цитируемаго автора, но пригодныя для украшенія собственныхъ писаній. И изъ кулачка его постоянно сыплются разносортные цвѣты чужихъ садовъ, разведенныхъ въ самыхъ противоположныхъ климатахъ.

Несмотря на склонность г. Меньшикова тихоструйно примирять непримиримое и тиховѣйно обнимать противорѣчивое, онъ иногда прорывается въ вспышкахъ вражды и полемики. Время отъ времени онъ устремляется, поднявъ кулачки, на разныхъ литературныхъ непріятелей, не всегда при этомъ называя ихъ по именамъ и далеко не всегда добросовѣстно передавая ихъ мысли. О журнальныхъ дѣятеляхъ онъ пишетъ по отзывамъ провинціальныхъ газетъ, о дѣятеляхъ жизни по мѣстнымъ сплетнямъ, собраннымъ путемъ не совсѣмъ чистоплотныхъ «дознаній». Выступая противъ мелкой петербургской печати, онъ старается урезонить промозглыхъ газетныхъ негодяевъ посредствомъ невинныхъ моралистическихъ благоглупостей. Но въ результатѣ этой своеобразной полемики получается только то, что разсужденія теплаго поборника добра и честности блекнутъ среди приведенныхъ имъ цитатъ,—въ бенгальскомъ огнѣ этихъ талантливыхъ негодяйскихъ буффонадъ, въ свѣтѣ этихъ красныхъ фонарей, привлекающихъ публику въ веселые притоны общественнаго разврата. Отстаивая разныхъ популярныхъ писателей и оправдывая симпатію къ нимъ толпы, г. Меньшиковъ готовъ усмотрѣть самыя гнусныя побужденія въ тѣхъ, кто подступалъ къ этимъ явленіямъ съ литературно-критическими требованіями, кто пытался показать раздутость нѣкоторыхъ общественныхъ увлеченій. Ему кажется, что онъ улавливаетъ какія-то добросердечныя отношенія между любимымъ писателемъ и толпою и, не вникая въ идейную и эстетическую сторону вопроса, онъ считаетъ своимъ священнымъ долгомъ всячески поощрять и поддерживать эти добросердечныя отношенія, хотя бы они шли въ разрѣзъ съ иными, болѣе достойными и возвышенными увлеченіями. Такъ онъ обороняетъ отъ нѣкоторыхъ критиковъ литературную славу Надсона и связанную съ нею фальсифицированную, пошло-сентиментальную легенду о графинѣ Лидѣ. Ему кажется, что, въ интересахъ добра и общественнаго блага, нужно воздерживаться отъ рѣшительнаго анализа какъ самаго таланта Надсона, такъ и всего этого бреда либеральной безвкусицы и истерическихъ восторговъ по его адресу. Чисто литературная сторона дѣла—внѣ писательскаго горизонта г. Меньшикова.

Въ заключеніе отмѣчу въ своемъ родѣ характерный для г. Меньшикова взглядъ его на Гоголя и Достоевскаго. «Я признаю, пишетъ онъ, что наша обличительная гоголевская школа, при своихъ огромныхъ *политическихъ* заслугахъ, не совсѣмъ выгодно отразилась и до сихъ поръ отражается на душевномъ состояніи русскаго читателя». Г. Меньшикову кажется, что Гоголь и Достоевскій, такъ-же какъ и Щедринъ, обезсмертили своимъ словомъ «разныя преходящія уродливыя явленія». Гоголь, Золя, Достоевскій, Щедринъ представляются ему писателями одной категоріи, «не вполнѣ свободными художниками»: «на половину, на три четверти это—ученые, собиратели рѣдкихъ коллекцій въ искусствѣ». Въ чемъ заслуга этихъ писателей? Они даютъ картину людей и жизни, «какова она на самомъ дѣлѣ». Это—одна изъ полезныхъ сторонъ натуралистической литературы. «Другая полезная сторона—развлеченіе, которое даетъ такая литература». Старымъ дѣвамъ, холостякамъ, вдовцамъ и сиротамъ она даетъ «содержаніе жизни, иллюзію радостей и печалей». Однако эти же писатели приносятъ и ужасный вредъ: «они населили литературу мошенниками, злодѣями, хищниками, сластолюбцами—и только ими, они обезсмертили эти чудовища и позволили имъ пережить эпоху... Я глубоко убѣжденъ, что такое общество, почти живое по художественной правдѣ,—вліяетъ такъ же дурно на читателей, какъ живое общество негодяевъ». Гоголь, съ его религіознымъ изступленіемъ и фанатизмомъ, Достоевскій — съ его внутреннимъ психологическимъ разрѣшеніемъ вопросовъ добра и зла—претятъ благодушію г. Меньшикова. Не говоря о литературной и логической безсмыслицѣ этого набора противорѣчивыхъ фразъ, приходится отмѣтить только ихъ тихоструйную тенденцію, представляющую комическое извращеніе яснополянской идеи непротивленія. Эта тихоструйная тенденція заливаетъ собою всю книжку «О писательствѣ», заливаетъ ее, какъ мутноватая стоячая вода, надъ поверхностью которой мелькаютъ порою угрожающіе кулачки г. Меньшикова.

1891. Ноябрь.

О символизмѣ и символистахъ.

(Полемическая замѣтка).

Я не могу не отозваться на фельетонъ, появившійся въ недавнее время въ газетѣ «Новости» и подписанный именемъ Н. Минскаго. Много разъ въ теченіе моей журнальной дѣятельности я писалъ о произведеніяхъ этого поэта, разсматривалъ его эксцентричный опытъ самобытнаго философскаго построенія подъ названіемъ «При свѣтѣ совѣсти», дѣлалъ характеристику его стихотворнаго дарованія, нестройнаго, не изящнаго по формѣ, хотя насыщеннаго своеобразными умственными настроеніями. Но прямо полемизировать съ этимъ писателемъ мнѣ не приходилось. Въ его произведеніяхъ противорѣчивые элементы мысли расплывались въ зыбкій туманъ, а цвѣтистыя метафоры, сложныя, хитроумныя, иногда «cum grano veneni», заслоняли внутреннюю непрочность его логическихъ и художественныхъ концепцій. Какъ поэтъ, онъ могъ вызывать съ моей стороны только критику, но не полемику. Онъ проповѣдывалъ исканіе новой красоты, искалъ ее въ своей собственной отравленной, раздавленной душѣ, а потому приходилось только разсматривать его творчество, какъ естественный плодъ его писательской натуры. Я отмѣчалъ попутно, насколько это возможно въ летучихъ характеристикахъ, явныя несовершенства его стиха, указывалъ на искуственность его мэоническихъ обобщеній, питаемыхъ психологическимъ разладомъ. Переживъ ту полосу, въ которой преобладала некрасовская тенденція и совершенно покончивъ съ нею на границѣ новаго періода общественныхъ настроеній, Минскій, первый изъ молодыхъ поэтовъ, откровенно возлюбилъ красоту и сталъ приносить на ея алтарь созданія своей разсудочной поэзіи. Его

реторическіе стихи шумѣли новымъ многообѣщающимъ шумомъ какъ хвойный лѣсъ шумитъ передъ наступленіемъ весенней грозы. Но красота, настоящая поэтическая красота не проникала собою его сухого творчества. Она ни разу не далась ему съ тѣхъ самыхъ поръ, какъ онъ началъ искать ее и до настоящаго времени, которое можетъ быть названо временемъ предразсвѣтныхъ броженій на небѣ новой литературы и новаго искусства. Въ произведеніяхъ Минскаго не занималась заря того прекраснаго утра, которое онъ призывалъ въ своихъ напыщенныхъ аллегоріяхъ, тихимъ, словно охрипшимъ голосомъ своихъ шероховатыхъ стиховъ, лишенныхъ музыкальной и поэтической мелодіи. Его читали, о немъ говорили. Я тоже, въ моихъ посильныхъ критическихъ замѣткахъ, отдавалъ и отдаю ему предпочтеніе передъ многими современными стихотворцами, иногда болѣе привлекательными по формѣ своихъ произведеній, но лишенными оригинальности. Къ нему невольно обращалось вниманіе и печати, и общества. Но вникая въ особенности его письма и творчества, присматриваясь къ этой своеобразной литературной фигурѣ, нельзя было не увидѣть, что это—фигура безсильная и болѣзненная: это приподнятое кверху лицо, умное и недоброе,—лицо литературнаго горбуна, уродливаго приземистаго человѣка, котораго судьба съ раннихъ лѣтъ обезобразила двумя горбами—на спинѣ и на груди, сломавъ ему тѣло и душу. Необычайно быстро Минскій составилъ себѣ извѣстность умнаго поэта. Съ каждымъ новымъ шагомъ умъ его работалъ все напряженнѣе. Онъ упорно высѣкалъ холодныя искры огня, которыя, пробѣгая между двумя кремнями, озаряли его озлобленное лицо. И чѣмъ дальше онъ шелъ, тѣмъ замѣтнѣе обгоняли его, привлекая сочувствіе публики, другіе, болѣе складные и ловкіе молодые поэты. Минскій явно изнемогалъ и, кажется, уже изнемогъ въ своей поэтической дѣятельности.

Въ настоящее время поэтъ сталъ подвизаться на поприщѣ критики, помѣщая два раза въ мѣсяцъ фельетоны въ «Новостяхъ» по поводу явленій текущей литературы. Эти фельетоны Минскаго, по своей структурѣ, отличаются тѣми же свойствами, какъ и языкъ его стиховъ: среди запутанныхъ, шатающихся разсужденій мелькаютъ реторическія метафоры и умныя словца, иногда тоже «cum grano veneni». Его мысли лишены подъема искренняго убѣжденія, яркаго чувства и потому оставляютъ въ душѣ читателя какое-то смутное впечатлѣніе. Вспоминаются только отдѣльные па-

радоксы, отдѣльныя выраженія, какъ бы громко прозвучавшія среди келейнаго шопота, обращаемаго къ небольшому кружку сочувственныхъ людей. Онъ высказывается съ недомолвками, съ тѣми любезностями, которыя принято говорить въ глаза знакомымъ, не переносящимъ откровенной правды, съ мудреными оговорками, совершенно обезсиливающими его критическіе приговоры, съ разными стратегическими ухищреніями, которыя вообще чужды правдивой идейной литературѣ и, при отсутствіи настоящаго боевого таланта, не достигаютъ даже своихъ маленькихъ цѣлей. При чтеніи этихъ критическихъ фельетоновъ, невольно улавливаешь черезъ нихъ въ душѣ писателя какое-то нравственное безволіе, отсутствіе смѣлаго характера, способнаго нести крестъ какихъ бы-то ни было убѣжденій. Надъ писаніями Минскаго не свѣтитъ никакая звѣзда, не тяготѣетъ та фатальная высшая воля, которая управляетъ всякой цѣльной душой и честной логикой. Онъ совершаетъ прогулки по капризно извивающимся дорожкамъ, свѣтя себѣ подъ ноги маленькимъ колеблющимся фонаремъ. Онъ пишетъ то, что задумаетъ и передумаетъ въ промежуткѣ между своими срочными фельетонами, пуская свою мысль по вѣтру разныхъ случайныхъ впечатлѣній. Его критическія сужденія звучатъ вяло и неувѣренно, и тонкій читатель легко догадывается, что если бы фельетонъ можно было отложить еще на двѣ недѣли, то оцѣнки критики освѣжились бы какими нибудь дополнительными красками: написалось такъ, а могло бы написаться и нѣсколько иначе. Замѣтки какого нибудь посредственнаго рецензента, примыкающаго къ опредѣленному историческому теченію, представляютъ для литературы,—если они истинно добросовѣстны,—болѣе цѣнное явленіе, чѣмъ диллетантскія критическія писанія умнаго и даровитаго литературнаго горбуна. Тамъ есть святость непосредственнаго чувства, непреложность вѣры и убѣжденія,—у Минскаго же постоянно видна оскорбляющая развращенность двойственныхъ мнѣній, игра робкихъ чувствъ, пошлая трусость—какъ бы не показаться кому нибудь банальнымъ. Онъ хотѣлъ бы, повидимому, служить эстетикѣ, но въ его критическихъ фельетонахъ нѣтъ опредѣленныхъ эстетическихъ воззрѣній, живого духа теоретической правды, какъ въ стихахъ его нѣтъ мягкаго вѣянія непосредственной красоты. Все надумано, напряжено и разсыпается, какъ груда щебня подъ ногою.

Три столбца фельетона, посвященныхъ Минскимъ обсужденію моей журнальной дѣятельности, кажутся мнѣ характернымъ про-

явленіемъ нравственной атрофіи въ вопросахъ идейной борьбы. Минскому какъ будто совсѣмъ чуждо понятіе о переоцѣнкѣ установленныхъ цѣнностей, ради которой стоитъ положить всю свою душу. Эта необходимая переоцѣнка—при поворотахъ къ новымъ культурнымъ эпохамъ, — руководимая опредѣленными идеями, не можетъ начаться иначе, какъ безпощаднымъ разрушеніемъ идей уже мертвыхъ, невѣрныхъ, тормозящихъ движеніе мысли. Нужно заново перекопать и вспахать землю, на которой уже ничто не растетъ. И какіе бы священные останки ни попадались при этомъ подъ лемехъ сохи, приходится продолжать работу безъ лойальныхъ заминокъ—ради новаго посѣва и будущихъ всходовъ. Такъ всегда совершалась идейная борьба, отмѣчающая собою переходныя эпохи. «Зачѣмъ было, вообще, спрашиваетъ Минскій,—для утвержденія въ русскомъ сознаніи идеализма полемизировать и раскапывать могилы? Если завѣщанныя Чернышевскимъ и Писаревымъ матеріалистическіи теоріи лживы и вредны (въ чемъ я согласенъ съ г. Волынскимъ), то почему нельзя было проповѣдовать современному обществу Канта и Гегеля вмѣсто того, чтобы превращать ихъ книги въ орудіе погрома? Почему нельзя было поучать живыхъ, вмѣсто того, чтобы судить мертвыхъ?» Итакъ, зачѣмъ раскапывать могилы, эти священныя могилы людей, которые изъ самыхъ гробовъ своихъ руководятъ до сихъ поръ общественной мыслью? Зачѣмъ судить мертвыхъ, когда можно поучать живыхъ? Зачѣмъ? Затѣмъ, что, свободно обсуждая идеи, внесенныя въ жизнь бойцами прошедшей эпохи, мы, въ сущности, ведемъ борьбу съ идеями все еще живыми, все еще держащими подъ своею властью современные умы. Мертвы тѣла этихъ людей, но живы ихъ книги, живо ихъ вліяніе,—и даже болѣе, чѣмъ при ихъ жизни, твердъ и крѣпокъ ихъ авторитетъ. Нѣкогда они были простыми смертными, дѣятелями среди другихъ дѣятелей, которыхъ оспаривали, съ которыми жарко полемизировали и которые сами, путемъ безпощаднаго разрушенія, совершали свое историческое дѣло. Теперь они стали неприкосновенными кумирами, царями мысли, которымъ воздается слѣпое поклоненіе. Въ обществѣ и литературѣ устанавливается какой-то чопорный церемоніалъ приличій и почестей по отношенію къ нимъ. Все молчитъ передъ ихъ авторитетнымъ именемъ, и самыя ихъ идейныя ошибки, иногда роковыя, разросшіяся съ теченіемъ времени въ цѣлый лѣсъ опасныхъ умственныхъ заблужденій, считаются священными. Не тихія могилы я раскапывалъ, а ру-

билъ, какъ умѣлъ, насколько хватило духовной силы, этотъ заповѣдный лѣсъ умственныхъ ошибокъ и заблужденій. Не лучше ли было не браться за рабочій топоръ, не замахиваться на старыя святыни, а тихо сѣять на ихъ корняхъ сѣмена идеализма? Не лучше ли было поучать живыхъ, не судя мертвыхъ? Нѣтъ, не лучше. «Поучать» живыхъ новому въ то время, когда они еще поклоняются старому, значитъ пріучать ихъ трусливо и растлѣнно служить двумъ богамъ. Конечно, матеріалистическія идеи Чернышевскаго и Писарева лживы и вредны, а общество, конечно, чтитъ ихъ именно за эти идеи. Ну, и пусть оно чтитъ ихъ, воспринимая въ то-же время ученіе идеализма! Такъ разсуждаетъ Минскій, этотъ талантливый литературный горбунъ, самъ сломавшійся въ какой-то непосильной борьбѣ и вышедшій изъ нея съ двумя горбами—со своимъ мэонизмомъ, со своей пресловутой «двойственностью» въ поэзіи и философіи, съ полнымъ омертвѣніемъ тѣхъ нервовъ, которые неизбѣжно дѣлаютъ борцомъ всякаго сильнаго и убѣжденнаго работника въ литературѣ. Идейная борьба кажется Минскому «бѣснованіемъ». Самая мысль о борьбѣ за идеализмъ, который онъ профанно смѣшиваетъ съ какимъ-то «успокоеніемъ», кажется ему, повидимому, нелѣпою. Какъ будто бы не величайшему идеалисту исторіи принадлежатъ слова: «Я принесъ вамъ не миръ, а мечъ». Какъ будто бы новѣйшая идеалистическая философія не началась съ полнаго разгрома догматическихъ системъ всѣхъ прошедшихъ вѣковъ. Странно слышать въ устахъ умнаго литературнаго горбуна эти почти институтскія рѣчи объ идеализмѣ, какъ о какихъ-то эфирныхъ розовыхъ мечтаніяхъ, которыя сами собою, безъ борьбы, безъ разрушенія старыхъ твердынь, воцаряются на землѣ, превративъ ее въ спокойное эльдорадо.

Если отъ идеализма, какъ орудія литературной критики, обратиться къ идеализму въ области искусства, то и здѣсь мы встрѣтимся съ чисто революціоннымъ исканіемъ новыхъ способовъ изображенія жизни, новыхъ и болѣе глубокихъ воспріятій, образовъ новой красоты. Это исканіе новой красоты въ искусствѣ должно создать цѣлый рядъ поэтическихъ символовъ, выражающихъ жизнь въ доступной человѣку полнотѣ—въ многозначительной связи внѣшнихъ точныхъ очертаній съ внутреннимъ смысломъ явленій. Истинное искусство, помимо сознанія художниковъ, всегда имѣло такой именно символическій характеръ, всегда было насыщено высшими метафизическими идеями, и отличіе новой эпохи отъ старой заклю-

чается только въ томъ, что сами художники должны приложить свою сознательную мысль къ безсознательному творческому процессу, съ его глубокими метафизическими корнями. Изъ сознанія должны быть устранены тѣ ошибки и заблужденія, которыя лежали на пути творческой работы, иногда искажая ее. Сознаніе пріобрѣтаетъ особенную чуткость къ тому, что совершается во мракѣ человѣческой души, особенную пронизывающую остроту и, такимъ образомъ, помогаетъ неяснымъ догадкамъ и настроеніямъ вырваться изъ глубины и облечься въ свѣтлыя художественныя формы. Идеалистическое убѣжденіе какъ бы сверлитъ человѣческую психологію, сложные, запутанные, иногда случайные процессы душевной жизни, какъ буравъ сверлитъ землю, изъ которой внезапно вырвется свѣжій цѣлебный источникъ. Въ свѣтлыхъ лучахъ сознанія, созвучнаго съ безсознательными влеченіями, легко и радостно поднимутся изъ безднъ новыя чувства и мысли, съ которыми художникъ по иному, по новому подойдетъ къ своимъ повседневнымъ впечатлѣніямъ и пестрымъ матеріаламъ жизни. Изъ тонкихъ разноцвѣтныхъ нитей будетъ соткана новая прозрачная благородная ткань, пропускающая свѣтъ солнца — изъ преображенныхъ впечатлѣній будетъ соткано новое высшее искусство, которое будетъ пропускать черезъ себя свѣтъ метафизической истины. Вотъ въ какомъ направленіи я доискивался, въ моихъ критическихъ работахъ, путей для новаго пониманія искусства и духовнаго воспріятія новой красоты. Вотъ о какомъ символизмѣ я говорилъ въ моихъ статьяхъ, какъ объ искусствѣ, которое передаетъ — гармонично и безъ внутреннихъ противорѣчій — идеалистическое настроеніе и идеалистическую мысль. Я доказывалъ, что именно просвѣтленное сознаніе,—идеализмъ не только въ побужденіяхъ и вспышкахъ чувства, но и въ логикѣ,—можетъ обновить современное искусство. Идеализмъ и символизмъ являются, по своему содержанію, выраженіями равнозначущими, ибо и тотъ, и другой—одинъ въ теоретическихъ построеніяхъ, другой въ искусствѣ — показываютъ взаимное проникновеніе двухъ міровъ—видимаго и невидимаго. Внѣ идеализма нѣтъ символизма, нѣтъ того свѣтлаго искусства, которое соединяетъ небо и землю.

По вопросу о символизмѣ Минскій ополчается на меня съ особеннымъ раздраженіемъ, какъ бы выдвинутый впередъ цѣлымъ маленькимъ отрядомъ молодыхъ русскихъ поэтовъ, не совсѣмъ между собою единомышленныхъ, но объединенныхъ въ данномъ

вопросѣ нѣкоторыми общими настроеніями. «Читающая публика и даже критика, пишетъ Минскій, часто представляли себѣ г. Волынскаго, какъ теоретика русскаго символизма. Это невѣрно. Г. Волынскій тою же книгою Канта, которою онъ прежде побивалъ Бѣлинскаго и Чернышевскаго, теперь намѣренъ сокрушить Нитцше и всѣхъ его послѣдователей, и длинныя статьи г. Волынскаго о Леонардо-да-Винчи—ничто иное, какъ издалека начатая подземная мина, которая должна взорвать на воздухъ современный символизмъ. Если же публика, читавшая эти статьи, продолжаетъ считать г. Волынскаго теоретикомъ символизма, то въ этомъ нельзя не видѣть особую иронію судьбы, не совсѣмъ лестную для автора статей». Таково, въ своемъ родѣ, правдивое разоблаченіе на мой счетъ, сдѣланное Минскимъ. Читатели и критики, язвительно упрекавшіе меня въ партійномъ сочувствіи молодымъ русскимъ писателямъ, которые сами охотно называютъ себя символистами, напрасно дѣлали мнѣ эту великую честь: во всемъ, что я когда либо писалъ, не было ничего сочувственнаго ихъ идеямъ и тѣмъ литературнымъ задачамъ, которыя ставятъ себѣ эти писатели. Когда мнѣ приходилось говорить объ ихъ произведеніяхъ, я всегда выдвигалъ мое идейное разногласіе съ ними, хотя и не умалчивалъ объ ихъ дарованіяхъ, о томъ, что въ чисто литературномъ отношеніи я отдаю имъ предпочтеніе передъ старыми шаблонистами и сѣрыми рутинерами современнаго искусства. Въ ихъ неясно обозначающихся талантахъ, шатающихся изъ стороны въ сторону, въ смутныхъ исканіяхъ новыхъ формъ и ощущеній, я сочувственно выдѣлялъ только то, что могло развиться въ художественный идеализмъ, открыто осуждая и отшвыривая все враждебное идеализму, а слѣдовательно и истинному символизму—всѣ эти надуманныя «раздвоенія», прикрывающія собою разныя скверныя болѣзни вкуса и души, всѣ эти кричащія аллегоріи, передающія собою фальшивыя и заимствованныя философскія тенденціи, эти благозвучныя пошлости и нелѣпые, дикіе образы развращенной фантазіи. Кажется, я имѣю право сослаться по этому поводу на мои критическія замѣтки. Въ этомъ отношеніи заявленіе Минскаго нужно признать въ нѣкоторомъ родѣ достовѣрнымъ документомъ. Дѣйствительно, я старался, насколько хватало силъ, «взорвать на воздухъ» гнилыя порожденія фальшиваго творчества, фальшивыхъ душъ. Подходя къ этимъ маленькимъ и теперь уже совершенно опредѣлившимся, законченнымъ талантамъ съ серьезными художе-

ственными требованіями, мы не находимъ среди нихъ ни одного настоящаго символиста. Они прежде всего «декламаторы чужой мудрости», «трубачи» или барабанщики чужихъ идей. У нихъ нѣтъ той непосредственности и свѣжести чувства, безъ которыхъ не можетъ быть тонкаго, проникновеннаго искусства, а, слѣдовательно, не можетъ быть и никакого символизма. Они хотѣли-бы быть символистами, но, постоянно надрываясь въ придумываніи необычайныхъ красокъ и въ алхимическихъ поискахъ за несуществующими настроеніями, они все болѣе удаляются отъ строгой правды настоящей поэзіи. Они безсильны совершить тотъ желанный переворотъ въ искусствѣ, который окажется по силамъ только яркимъ, чистымъ и вдохновеннымъ талантамъ. Это обновленіе фантазіи еще впереди. Старое небо совьется свиткомъ, открывая надъ собою новое небо, съ новыми звѣздами, какъ на Страшномъ Судѣ древнихъ иконъ,—совьется свиткомъ руками чистыхъ безпорочныхъ ангеловъ. Но теперь, въ темнотѣ неясныхъ предразсвѣтныхъ броженій, носятся не ангелы, а уродливыя летучія мыши и слабыя ночныя бабочки, которыя исчезнутъ съ глазъ при первыхъ лучахъ восходящаго солнца.

Обозрѣвая дѣятельность современныхъ стихотворцевъ и беллетристовъ, я искалъ въ ихъ произведеніяхъ не символизма, даже не идеализма, а просто поэзіи, искусства, таланта, того, что подкупаетъ, увлекаетъ и уноситъ помимо какихъ-бы то ни было программныхъ цѣлей. Настоящее творчество, даже ложно направленное какими нибудь ошибками сознанія, дороже для литературы, чѣмъ тенденціозныя усилія въ томъ или другомъ направленіи. Тамъ, гдѣ есть настоящее искусство, съ его непосредственностью, съ его неожиданными, чисто-человѣчными откровеніями, тамъ, во всякомъ случаѣ, найдутся въ томъ или другомъ видѣ идеализмъ и символизмъ, хотя-бы съ какими-нибудь уклоненіями, съ погрѣшностями противъ цѣлости и стройности творческаго процесса. Нѣтъ ничего безплоднѣе и опаснѣе, какъ педантическій судъ надъ явленіями искусства. Оно развивается по высшимъ ирраціональнымъ законамъ, а потому никакая законченная логическая система не охватываетъ и не предусматриваетъ всѣхъ запутанныхъ путей, по которымъ оно идетъ къ своему обновленію. То, что совершается въ душѣ—въ глубинѣ ея, куда не проникаетъ цѣликомъ никакое сознаніе, при настоящемъ талантѣ прорывается въ чудесныхъ образахъ, которые должны быть любимы сами по себѣ, какъ таковые, хотя-бы сознаніемъ

своимъ авторъ мѣтилъ Богъ знаетъ куда. Тамъ, гдѣ есть истинный талантъ, есть истинное искусство. И вотъ, постоянно разбираясь въ томъ, что появляется новаго, свѣжаго, самобытнаго въ современной литературѣ, я старался улавливать повсюду признаки живыхъ дарованій — въ чемъ-бы они ни выражались, въ какихъ-бы отдаленіяхъ отъ сознательнаго идеализма они ни находились. Маленькое удачное описаніе природы, сдѣланное хотя-бы художникомъ, который провозглашаетъ себя натуралистомъ, я всегда предпочиталъ и предпочту претенціозному исповѣданію вѣры въ струнахъ идеализма, ибо чистое и строгое воспріятіе міра всегда поэтичнѣе и ближе къ правдѣ, чѣмъ направленское мастерство въ какомъ-бы то ни было духѣ. Какое нибудь простое, но чуткое повѣствованіе изъ повседневной жизни, принадлежащее писателю, который хотѣлъ-бы быть выдержаннымъ реалистомъ—насколько оно дороже, насколько оно значительнѣе во всѣхъ отношеніяхъ, чѣмъ головныя беллетристическія измышленія, ибо чуткое повѣствованіе невольно, вопреки намѣреніямъ автора, захватываетъ истинныя тайны жизни, и личной, и общественной. Было-бы только искусство, былъ-бы только талантъ съ его инстинктивными догадками и откровеніями.

Могу сказать по совѣсти, что я радостно встрѣчалъ признаки талантливости одинаково во всѣхъ литературныхъ лагеряхъ. Относительно-же писателей, которые хотѣли быть новаторами и въ то же время проявляли чрезвычайную нервную возбужденность, я питалъ особыя надежды: казалось, что ихъ исканія, даже при ограниченности талантовъ, помогутъ имъ очистить сознаніе отъ всякой фальши и пошлости, направить свое вниманіе на задачи, достойныя серьезнаго творчества. Порвавъ съ рутиною, они должны были показать въ своей работѣ особенную вдумчивость и то броженіе самостоятельной мысли, которое отчасти искупаетъ пробѣлы непосредственнаго дарованія.

Такъ я цѣнилъ и цѣню въ Минскомъ постоянную, напряженную работу его мысли, совершенно независимую отъ какихъ-бы то ни было книжныхъ вліяній. Эта работа видна во всѣхъ его стихахъ и его философскомъ опытѣ. Но признавая за нимъ это достоинство, котораго лишены многіе другіе писатели, даже изъ его «сослуживцевъ» по культу двойственной красоты, я никогда не переставалъ указывать на внутреннюю противорѣчивость и фальшь его концепцій и грубыя несовершенства его стиха. Въ смыслѣ искус-

ства вся дѣятельность Минскаго, какъ я уже говорилъ, представляется чѣмъ-то до крайности вымученнымъ и часто прямо уродливымъ. Тутъ передъ нами по истинѣ горбатая поэзія, что-то трагикомическое—одновременно и умное, и смѣшное, страдальческое и оскорбительное, злобно-циничное. Какъ законченное литературное явленіе, поэзія Минскаго представляется чѣмъ-то безнадежнымъ: пройдетъ еще какой нибудь десятокъ лѣтъ, и умныя произведенія его, лишенныя красоты, распадутся, какъ бездушное тѣло. Точно также я не скрывалъ въ моихъ рецензіяхъ о произведеніяхъ Мережковскаго, что этотъ поэтъ владѣетъ плавнымъ, хорошо отдѣланнымъ стихомъ, который иногда производитъ впечатлѣніе особенно потому, что, быть можетъ, безсознательно Мережковскій подражаетъ хорошимъ, даже классическимъ образцамъ. Нѣкоторыя стихотворенія его по темѣ, размѣру, отдѣльнымъ выраженіямъ приближаются къ стихотвореніямъ Пушкина. Прочтите «Леду» Мережковскаго и перечтите «Леду» Пушкина, эту удивительную лицейскую кантату. Конечно, въ достоинствахъ — разница безмѣрная, но содержаніе, построеніе, детали очень близки между собою, и даже по количеству строкъ Мережковскій отсталъ отъ Пушкина только на одинъ стихъ. Прочитайте «Пѣсню Вакханокъ» Мережковскаго и перечтите «Торжество Вакха» Пушкина. Здѣсь есть совпаденія, которыя кажутся не случайными:

Эванъ-Эвоэ! Къ намъ, о младость,
Унынье—величайшій грѣхъ:
Одинъ есть подвигъ въ жизни — радость,
Одна есть правда въ жизни — смѣхъ.

Это — вакхическое изступленіе Мережковскаго.

Эванъ, Эвоэ! Дайте чаши!
Несите свѣжіе вѣнцы!
Невольники, гдѣ тирсы наши?
Бѣжимъ на мирный бой, отважные бойцы...

Это — Пушкинъ. Внѣшнее сходство — какъ бы случайное, въ одномъ только очаровательномъ восклицаніи: «Эванъ-Эвоэ», но слишкомъ не трудно уловить внутреннее сходство мотива стихотвореній. У Пушкина характерный для всей пьесы стихъ:

Восторгъ и *дерзость* наслажденья.

У Мережковскаго:

Гряди, веселый Вакхъ, *дерзай*.

Конечно, Мережковскій приправилъ простой, гармонично-радостный мотивъ Пушкина перцемъ, заимствованнымъ у Ницше, какъ

онъ это дѣлаетъ со всѣми своими произведеніями послѣднихъ лѣтъ. Однако, не распространяясь о скудости его оригинальнаго творчества и склонности поэта къ заимствованіямъ и компиляторству, нельзя было не отмѣтить, что между поэтами Мережковскій является терпѣливой и упорной рабочей силой. И я всегда отмѣчалъ это, показывая въ то-же время всю ограниченность и надоѣдливую банальность его неумнаго оригинальничанья, все безсиліе его напускного паѳоса въ духѣ латинскаго язычества. О Гиппіусъ, Бальмонтѣ и Соллогубѣ я писалъ въ разное время, когда они были на зарѣ и на вершинѣ своей литературной извѣстности. Я всегда указывалъ на ихъ талантливость, разъѣдаемую многочисленными язвами. Пѣвучія безсмыслицы Бальмонта, окутанныя дымкой «нѣжно-золотою», невыносимая вульгарность Соллогуба, которая временами застилается густымъ туманомъ тоскливыхъ чувствъ, какимъ-то неподдѣльнымъ вдохновеніемъ мрачной фантазіи — всѣ эти черты ихъ творчества я неизмѣнно раскрывалъ въ моихъ періодическихъ рецензентскихъ отчетахъ. Относительно таланта Гиппіусъ я съ самаго начала держался и держусь опредѣленнаго взгляда, который я много разъ высказывалъ и который теперь можно выразить съ большею отчетливостью, потому что, несмотря на краткость литературной карьеры этой писательницы, талантъ ея кажется мнѣ уже совершенно законченнымъ, застывшимъ и безвозвратно искалѣченнымъ. Ее погубила сухая разсудочность и болѣзненная манерность. Отвращаясь отъ банальнаго, она создала себѣ культъ изъ нравственно-уродливаго, а этотъ культъ находится за чертою истиннаго искусства, строгаго и честнаго.

Таковы современные писатели съ извѣстнымъ положеніемъ въ литературѣ, отъ лица которыхъ выступилъ на полемику со мною въ своемъ фельетонѣ Минскій. Сами они себя провозглашаютъ символистами. Публика называетъ ихъ декадентами. Но все равно, какъ ни называть ихъ,—символистами или декадентами — мое отношеніе къ нимъ, какими-бы полу-литературными сплетнями оно ни пріукрашалось, должно быть ясно. Повторяю: Минскій правъ, говоря, что статьи мои не могутъ служить теоретическимъ объясненіемъ или оправданіемъ ихъ литературныхъ задачъ и пріемовъ. Вопросъ же о томъ, насколько мои статьи имѣютъ отношеніе къ истинному идеализму и символизму, я, очевидно, долженъ предоставить на судъ безпощадной критики.

1899 г. Февраль.

«Накипь» или «Повѣтріе?».

Мнѣ хотѣлось-бы, подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ только что поставленной пьесы г. Боборыкина: «Накипь», сказать нѣсколько словъ—не о самой пьесѣ и не объ ея постановкѣ, а о томъ «идейномъ» матеріалѣ, изъ котораго создана эта пьеса. Авторъ назвалъ ее сначала иначе—«Повѣтріе». Не знаю, по какимъ причинамъ названіе было измѣнено. Во всякомъ случаѣ, можно сказать, что второе названіе лучше передаетъ замыслы автора—представить мутную «декадентскую» струю въ жизни современнаго русскаго общества. Въ литературной фабрикаціи г. Боборыкина русское декадентство, дѣйствительно, является только накипью—продуктомъ какихъ-то внѣшнихъ соціально-экономическихъ броженій, безъ психологической подкладки личнаго, индивидуальнаго характера. Изображая то же самое явленіе, какъ повѣтріе, нужно было бы, во всякомъ случаѣ, захватить и, такъ или иначе, осмыслить живую психологію современнаго человѣка, его внутреннюю неудовлетворенность и смутныя исканія новаго идейнаго содержанія для ума и души. Говоря о повѣтріи, нужно знать и ясно представлять себѣ, откуда именно дуетъ этотъ вѣтеръ, и почему приносимыя имъ незримыя сѣмена принимаются въ душѣ современнаго общества. Въ живой дѣйствительности движеніе, поверхностно разсмотрѣнное г. Боборыкинымъ, какъ накипь, является именно повѣтріемъ, имѣющимъ свои серьезныя причины и послѣдствія. Г. Боборыкинъ не представилъ въ своей пьесѣ ничего поучительнаго для публики и, можетъ быть, даже невольно расшевелилъ въ ней одинъ изъ самыхъ низменныхъ ея инстинктовъ — склонность къ кощунственному глумленію надъ тѣмъ, чего она просто не знаетъ и не дала себѣ

труда уловить въ чистомъ, серьезномъ видѣ. Дѣло, въ данномъ случаѣ, не въ русскихъ декадентахъ, которыхъ г. Боборыкинъ могъ-бы хлестать въ три кнута, если бы у него былъ на это надлежащій даръ — сила ума идейнаго и безпощадно проницательнаго. Дѣло именно въ томъ могучемъ умственномъ повѣтріи, которое несется изъ Европы и съ которымъ нужно и можно считаться только въ серьезъ, только на почвѣ глубокихъ психологическихъ броженій. Въ этихъ броженіяхъ зарождается то или другое будущее.

Публика Александринскаго театра радостно загоготала, когда одно изъ дѣйствующихъ лицъ произнесло незнакомую для нея комбинацію словъ: «По ту сторону добра и зла». Ей показалось, что это какая-то страшно смѣшная острота! А, вѣдь, это заглавіе геніальнаго сочиненія современнаго Макіавелли—писателя великаго, несмотря на всѣ его парадоксы, на всю безплодность его титанической борьбы съ идеализмомъ человѣческаго сердца, — писателя, который возбудилъ въ цѣломъ мірѣ огромное умственное движеніе. Безъ этого человѣка, безъ Ницше, нельзя было бы понять одной изъ знаменательнѣйшихъ эпохъ исторіи—эпохи возрожденія, одного изъ законовъ историческаго развитія—вѣчнаго стремленія человѣчества возрождать старыхъ боговъ. Никакія архивныя изысканія не могли бы дать такого свѣта для пониманія ренессанса, какой бросили въ эту сторону живыя, проникнутыя талантомъ, произведенія Ницше. Этотъ геніальный писатель, отъ природы нервный и болѣзненный, преждевременно изнемогъ въ вакхическихъ галлюцинаціяхъ своего безмѣрнаго воображенія. Онъ былъ чутокъ и прозорливъ. Не зная русскаго языка, онъ сочувственно улавливалъ великое безуміе Достоевскаго. А маститый русскій авторъ, возведшій для себя въ какую-то спеціальность изученіе новыхъ вѣяній въ Европѣ, совершаетъ въ компаніи съ малокультурными актерами дешевую расправу надъ дивной, безумно-смѣлой и безумно-талантливой терминологіей его произведеній. Ни изъ одной фразы, ни изъ одного намека въ пьесѣ не видно, чтобы авторъ самъ подходилъ къ этой жгучей современной темѣ съ осторожностью человѣка, знающаго цѣну оригинальнымъ идеямъ. А между тѣмъ такъ и хочется сказать со всею откровенностью въ лицо и публикѣ, и автору, что всѣ Боборыкины всего міра, со всѣми ихъ беллетристическими и иными твореніями, не стоятъ одного удачнаго афоризма Ницше, одной страницы изъ его книги «По ту сторону добра и зла».

Публика Александринскаго театра весело хохотала, когда Лен-

скій, играя здравомысленнаго купца изъ новаго образованнаго поколѣнія, съ юмористическимъ усиліемъ выговорилъ имя Сандро Боттичелли. Ей показалось страшно смѣшнымъ, что кому-то понадобилось вытащить изъ погребовъ исторіи это ничего не говорящее имя. Такъ просвѣщаетъ русскую публику культурный русскій авторъ относительно одного изъ великихъ художниковъ итальянскаго ренессанса. А между тѣмъ, опять-таки хочется откровенно сказать, что одна изъ маленькихъ фигуръ, — даже въ незаконченной картинѣ Боттичелли, находящейся въ петербургскомъ Эрмитажѣ, не говоря уже о его совершенныхъ произведеніяхъ, — стоитъ безконечно больше, чѣмъ цѣлые легіоны боборыкинскихъ героевъ.

1899 г. Декабрь.

ВЕЛИКІЙ БЕЗУМЕЦЪ.

СТАТЬЯ ПЕРВАЯ.

Толстой и Достоевскій.

Интересъ, который въ настоящее время съ особенною силою возбужденъ въ обществѣ къ Достоевскому, нужно считать явленіемъ въ высшей степени важнымъ и характернымъ. На нашихъ глазахъ совершается приливъ какого-то страстнаго, безпокойнаго вниманія къ Достоевскому. Произведенія его стали даже передѣлывать для сцены, и хотя самыя передѣлки не могутъ считаться удовлетворительными съ литературной точки зрѣнія, но публика чутко ловитъ слова Достоевскаго, которыя падаютъ въ глубину души и производятъ въ ней идейное броженіе. Можно сказать почти съ увѣренностью, что многіе вновь перечитываютъ теперь его произведенія, и, перечитывая, понимаютъ ихъ по-иному, чѣмъ прежде, болѣе глубоко, съ большею личною, психологическою заинтересованностью. Именно Достоевскій, а не Толстой, призванъ довершить ту ломку старыхъ умственныхъ основъ и устоевъ, при которой открываются для жизни и искусства новые пути.

Сопоставляя творчество Толстого и Достоевскаго, нельзя не видѣть, что Толстой является художникомъ въ чистѣйшемъ смыслѣ слова, изобразителемъ существующаго міра въ его неизмѣнныхъ, можно сказать, ветхозавѣтныхъ основахъ, въ ясномъ, ровномъ свѣтѣ общепризнанныхъ и общепонятныхъ правилъ человѣческой добродѣтели. Толстой ветхозавѣтенъ, почти ортодоксаленъ даже и тогда, когда онъ рисуетъ намъ людей нравственнаго недовольства и исканія. При всей титаничности своего таланта, онъ не достигаетъ той огненной глубины, откуда возникаютъ всѣ новыя образованія жизни, тѣ смутныя томленія и порыванія, которыми подготовляется каждая новая идейная эпоха. Даже въ своихъ философскихъ разсужденіяхъ онъ чертитъ схемы новой жизни, выводя ихъ разсудкомъ изъ готовыхъ чужихъ, хотя и возвышенныхъ положеній, съ

какимъ-то упорствомъ закрывая глаза на тѣ броженія внутреннихъ стихій, на ту безсознательную метафизику божества, метафизику сердца, которая сама по себѣ значительнѣе и священнѣе всякаго разсудочнаго философствованія и которая одна только питаетъ стремленія человѣка къ жизненному и художественному творчеству. Быть можетъ, нужно сказать, что изъ всѣхъ живыхъ людей современнаго міра Толстой самый старый человѣкъ: никто, какъ онъ, не связанъ такими крѣпкими, такими могучими узами съ старымъ міромъ, съ міромъ оформленныхъ идей и чувствъ, никто, какъ онъ, не любитъ съ такою страстностью художественно-законченныхъ формъ жизни и прозрачныхъ кристаловъ утилитарно-нравственной философіи. Онъ, какъ Атлантъ, держитъ на своихъ могучихъ плечахъ весь этотъ ветхій міръ, жаждущій кореннаго перерожденія. Все искусство этого современнаго титана похоже на могучій дубъ, ствола котораго не обхватить обыкновеннымъ человѣческимъ рукамъ, корни котораго уходятъ глубоко въ землю, а вѣтви, покрытыя зеленой, не изсыхающей листвой, широко раскинулись въ воздухѣ. Онъ выросъ на плодородной, сочной почвѣ, въ свѣжей благодатной тѣни богатой русской усадьбы. Такіе дубы не родятся на высотахъ заоблачныхъ горъ, ни у кратеровъ вулкана. Тамъ возникаетъ иная жизнь—хаотическая, на иной взглядъ безобразная, съ безпредѣльными туманами или безумными вихрями.

Творчество Достоевскаго, въ противоположность творчеству Толстого, прямо вводитъ насъ въ самыя глубины человѣческой души, въ ея хаотическія глубины. Вы видите душу въ процессѣ ея органическихъ броженій, въ ея коренныхъ стремленіяхъ и борьбѣ противоположныхъ силъ. При этомъ ни одна человѣческая фигура не кажется вамъ у Достоевскаго мелкою, съ ограниченнымъ внутреннимъ содержаніемъ, съ неподвижно установившимся замкнутымъ характеромъ. Каждый человѣкъ является въ его изображеніи какою-то геологическою громадою, съ неизбѣжными психологическими туманами и вихрями безумныхъ страстей. Любое изъ его художественныхъ произведеній, отъ начала до конца его литературной дѣятельности, представляетъ собою цѣлое собраніе таинственныхъ міровъ, развертывающихся передъ глазами, какъ-бы по заклинанію геніальнаго духа. Трудно читать эти произведенія, потому что трудно, иногда почти невозможно обнять своимъ вниманіемъ всѣ эти живые міры, всѣ эти бездны человѣческой психологіи, всѣ эти неожиданныя новыя правды, которыя сверкаютъ,

какъ молніи въ тучахъ, на безпредѣльномъ, темномъ горизонтѣ. Эти правды и дѣлаютъ Достоевскаго, въ отличіе отъ Толстого, особенно живою силою въ эпоху духовныхъ броженій и новыхъ исканій. Толстой, можно сказать, и къ новому завѣту подошелъ по-ветхозавѣтному: онъ сдѣлалъ все, чтобы умертвить въ человѣкѣ вѣчно болящій нервъ метафизической неудовлетворенности и взять изъ вдохновенной легенды Христа трезвую программу доброй нравственной жизни. Достоевскій, даже не вытравливая изъ этой міровой спасительной легенды никакихъ догматическихъ началъ, сумѣлъ превратить ее, въ ея фантастической красотѣ, въ могучее бродило глубочайшихъ новыхъ реформъ. Вотъ у кого имя Христа является не неподвижнымъ отправнымъ пунктомъ для разныхъ моралистическихъ выводовъ, а символомъ вѣчнаго горѣнія души, символомъ духовныхъ страстей, идущихъ черезъ распятіе къ высшимъ озареніямъ.

Въ огромномъ стихійномъ талантѣ Достоевскаго ярко выступаютъ двѣ стороны: огненное самоощущеніе и необычайная сила мысли. Если продолжать параллель съ Толстымъ, то нужно сказать, что въ этихъ отношеніяхъ Достоевскій и глубже, и выше, и въ идейномъ смыслѣ слова новѣе Толстого. У Толстого широкая творческая работа сопровождается работою отчетливаго самосознанія, которое, однако, не обнимаетъ собою всѣхъ откровеній его художественной талантливости. Это сознаніе его, ясное и гуманное, обращено къ внѣшнему міру. Даже тогда, когда онъ говоритъ о самомъ себѣ, анализируетъ свою душу или душу ему подобныхъ, онъ не достигаетъ взоромъ той глубины, гдѣ человѣкъ живетъ уже смутными, некристаллизованными броженіями, тѣми ощущеніями и чувствами, которыя приближаютъ его къ тайнамъ жизни. Толстой не ощущаетъ себя въ своей метафизической основѣ. У него нѣтъ самоощущенія Достоевскаго. Талантъ его создаетъ художественныя явленія, для которыхъ умъ его не находитъ въ себѣ равносильныхъ опредѣленій и выраженій. Достоевскій именно въ своемъ огненномъ самоощущеніи почерпаетъ матеріалъ для смѣлыхъ метафизическихъ идей. Самая логика его, могучая, неутомимая, есть какъ-бы только иное выраженіе его безсознательныхъ ощущеній, его внутреннихъ вихрей, потому что и въ этой логикѣ видны огненныя страсти и ненасытное стремленіе къ безконечному. Это, такъ-сказать, логика съ глубокимъ дыханіемъ, которая безстрашно погружается въ невѣдомое, удаляясь отъ видимой поверхности яв-

леній. Дойдя до послѣднихъ откровеній, уловивъ свою сущность въ молніеносномъ, пронизывающемъ самоощущеніи, почти непосильномъ для нервовъ, душа художника достигаетъ высшаго экстаза, пиѳическаго экстаза, который иногда разрѣшается въ его слабомъ человѣческомъ организмѣ уродливыми эпилептическими припадками. Такъ искупается на землѣ непосредственное сближеніе съ Богомъ.

Глядя къ себѣ въ душу черезъ это самоощущеніе, какъ сквозь узкую щель, художникъ видитъ основныя силы жизни, ея метафизическія начала, чувства и предчувствія, абсолютную правду, Бога. Съ этими новыми духовными воспріятіями, которыя даются цѣною внутреннихъ конвульсій, онъ возвращается въ видимый міръ новымъ человѣкомъ, безумнымъ передъ обыкновенными людьми, которые глядятъ на вещи глазами разсудка. Онъ ходитъ среди нихъ какимъ-то фантастическимъ существомъ, неся въ своей душѣ великія тайны ночи, загадки далекихъ мерцающихъ звѣздъ и жуткое безмолвіе спящаго міра — все то, что такъ поразительно противорѣчитъ будничной жизни людей въ дневномъ свѣту. Такимъ именно великимъ безумцемъ среди людей былъ Достоевскій. Онъ умѣлъ видѣть все въ живой борьбѣ безличныхъ и личныхъ началъ, въ Богѣ и въ безбожіи, такъ что каждое его произведеніе, залитое высшимъ экстазомъ, является истинной трагедіей. Кажется, что передъ нами раскрываются жизнь и нравы сумасшедшихъ домовъ, а между тѣмъ психологія его героевъ, обнаженная въ стремительномъ художественномъ экспериментѣ, есть, въ сущности, психологія каждаго живого человѣка, только доведенная до безумной силы и остроты. Если-бы не было такихъ великихъ безумцевъ, какъ Достоевскій, человѣкъ не зналъ-бы своей истинной глубины и, можетъ быть, не ощущалъ бы съ такой ясностью своей принадлежности къ инымъ высшимъ мірамъ. Нигдѣ, какъ въ произведеніяхъ Достоевскаго, нельзя такъ прослѣдить мучительнаго состязанія въ самомъ человѣкѣ противоположныхъ началъ добра и зла, такъ сказать, богофильскихъ и богофобскихъ чертъ характера, борьбы демонской красоты и тихихъ откровеній сердца,—всего этого стремленія души къ безконечному, вопреки могучимъ внутреннимъ противодѣйствіямъ. Ни въ одномъ изъ произведеній русской литературы нѣтъ такой трагедіи богоотступничества, такого пожара страстей, какой зажигаетъ вокругъ себя человѣческая красота въ жизни и въ правдивомъ, идейномъ ея изображеніи.

Настасья Филипповна.

Такую трагическую борьбу демонскихъ силъ красоты съ мерцающими издалека тихими и спасительными правдами мы находимъ въ одномъ изъ замѣчательнѣйшихъ произведеній Достоевскаго—«Идіотъ». По своему характеру, это произведеніе не отличается отъ другихъ его произведеній: та же безмѣрная психологія сумасшедшихъ домовъ, та же страшная сила напряженныхъ и волнующихъ діалоговъ, тѣ же молніи вдохновенныхъ открытій въ области морали и красоты. Можно сказать, что романъ не имѣетъ никакой конструкціи. Художникъ почти не заботится о томъ, что называется реальнымъ правдоподобіемъ въ изображеніи человѣческой жизни. Онъ изображаетъ высшія безумныя основы души—изображаетъ ихъ сознательно сумасшедшими чертами, потому что только при такомъ изображеніи можетъ выступить загадка видимаго міра, загадка красоты и искушаемыхъ ею страстей. Когда сталкиваются въ борьбѣ такія коренныя противорѣчія, какъ Богъ и безбожіе, какъ міровое и личное начало, какъ сверхчувственная правда и чувственная красота, изъ этого не можетъ не произойти великаго смятенія, великаго идейнаго урагана. И дѣйствующія лица романа Достоевскаго, подхваченныя этимъ ураганомъ, живутъ въ какомъ-то вѣчномъ лихорадочномъ разбѣгѣ. Изъ всѣхъ изображенныхъ имъ фигуръ ни одна не стоитъ на мѣстѣ—всѣ бѣгутъ въ гору или подъ гору, падаютъ и поднимаются и, даже достигая заоблачныхъ вершинъ, бьются въ изступленныхъ конвульсіяхъ. Это истинно проникновенное воплощеніе историческаго процесса, но въ лихорадочномъ темпѣ пророчески-болѣзненнаго генія.

Центральное дѣйствіе «Идіота» сосредоточено вокругъ Настасьи Филипповны. Это, поистинѣ, трагическое лицо въ русской литера-

турѣ. Можетъ быть, Достоевскій не довелъ ея до вершины человѣческаго экстаза, за которымъ слѣдуетъ духовное просвѣтленіе, но несомнѣнно, что въ созданіе этого образа вошла во всей полнотѣ силы и очарованія двуединая правда человѣческой жизни: богофильство и богофобство въ высшемъ смыслѣ слова. Надо только услѣдить за этимъ волшебствомъ творчества, изъ котораго выходитъ, все полнѣе раскрываясь передъ нами, эта русская красота, зажигающая вокругъ себя пожары безумныхъ чувствъ. Читатель видитъ сначала Настасью Филипповну не въ живой фигурѣ, а на ея фотографическомъ портретѣ, глазами князя Мышкина. «Она была сфотографирована въ черномъ шелковомъ платьѣ, чрезвычайно простого и изящнаго фасона. Волосы, повидимому, темно-русые, были убраны просто, по-домашнему. Глаза темные, глубокіе, лобъ задумчивый. Выраженіе лица—страстное и какъ-бы высокомѣрное». Очень немного словъ, но отъ нихъ уже получается впечатлѣніе волнующей красоты. Вглядываясь въ портретъ, Мышкинъ чувствуетъ, что это лицо женщины, способной и къ веселью, и къ глубокому страданію. О пережитыхъ ею страданіяхъ говорятъ ея глаза и «вотъ эти двѣ косточки, двѣ точки подъ глазами въ началѣ щекъ»,—эти слегка выступившія скулы надъ запавшими худыми щеками. Новое описаніе портрета, опять-таки въ немногихъ строкахъ, углубляетъ и довершаетъ художественное впечатлѣніе. Вся идея существованія Настасьи Филипповны, можно сказать, вся ея жизненная трагедія обнаружена въ летучихъ штрихахъ, которые у большого таланта имѣютъ всегда глубокое значеніе. Каждое слово въ этомъ описаніи соединяетъ въ себѣ могучее безсознательное вдохновеніе съ такою силою мысли, на какую былъ способенъ только Достоевскій. «Это необыкновенное по своей красотѣ и еще почему-то лицо сильнѣе еще поразило его теперь». Не одна только внѣшняя красота, но еще что-то въ лицѣ Настасьи Филипповны дѣйствуетъ на впечатлительнаго Мышкина, который смотритъ на вещи глазами души. Слѣдующія строки пріоткрываютъ чудотворную разгадку предыдущаго намека. «Какъ будто необъятная гордость и презрѣніе, почти ненависть, были въ этомъ лицѣ, и въ то же самое время что-то довѣрчивое, что-то удивительно простодушное». Сквозь гордую презрительную красоту просвѣчиваетъ душа—довѣрчивая и мягкая. Сочетаніемъ этихъ двухъ противоположностей создается тотъ сфинксъ, къ которому другіе подходятъ только со стороны его красоты, но котораго Мышкинъ обнимаетъ

полностью всею своею безумною душою. «Эти два контраста, говоритъ самъ Достоевскій, возбуждали даже какъ будто какое-то состраданіе при взглядѣ на эти черты. Эта ослѣпляющая красота была даже невыносима, красота блѣднаго лица, чуть не впалыхъ щекъ и горѣвшихъ глазъ, странная красота». Достоевскій говоритъ, конечно, объ одномъ контрастѣ, а не о двухъ,—о контрастѣ двухъ противоположныхъ силъ: истомленнаго блѣднаго демона и тоскующаго ангела. Этотъ контрастъ и есть вся жизнь Настасьи Филипповны, съ ея оргійными изступленіями, страданіемъ и безуміемъ.

Продолжая анализъ матеріаловъ романа, мы повсюду встрѣчаемся съ этой двойственностью, съ этимъ противоположеніемъ двухъ огромныхъ силъ въ натурѣ Настасьи Филипповны. Ея красота—это ея демонское очарованіе передъ людьми, которое губитъ другихъ и вовлекаетъ ее самое въ пучину пожирающихъ страстей. Ея слезы, вся ея великая привязанность къ Мышкину — это спасительные элементы ея жизни, которымъ однако не удается возобладать въ ней. Въ ней «два вкуса», двѣ могучихъ струи, неудержимая склонность къ вакхическому разгулу и тихая скорбь, «гордость оскорбленной и фантастической женщины» и приверженность къ малымъ и смиреннымъ—къ какимъ-то «бѣднымъ и смѣшнымъ чиновницамъ», къ какимъ-то невѣдомымъ актрисамъ и старухамъ, къ многочисленному семейству стараго учителя, который смотритъ на нее, какъ на внучку. Она и безпутна, и добродѣтельна. Она смѣется то веселымъ и рѣзвымъ смѣхомъ невинной натуры, то злымъ, ядовитымъ хохотомъ, отъ котораго у ея собесѣдника проходитъ по спинѣ холодъ. «Развѣ одну только страстность внушаетъ ея лицо? говоритъ себѣ Мышкинъ. Оно внушаетъ страданіе, оно захватываетъ всю душу». А другое дѣйствующее лицо романа называетъ ея красоту «фантастическою, демоническою красотою»—дивныя по своей ясности слова, предвосхитившія много лѣтъ тому назадъ боевую терминологію современной эпохи. Прекрасная въ своей глубинѣ душа Настасьи Филипповны закована демонскими чарами въ злыя, обольстительныя формы. Вотъ почему она производитъ на чуткія натуры двойственное дѣйствіе, которое создаетъ настоящій трагическій разладъ въ ихъ чувствахъ. «Я ее, говоритъ Мышкинъ Рогожину, не любовью люблю, а жалостью». Это значитъ, что Мышкинъ видитъ въ ней мучительную борьбу двойственныхъ элементовъ и что мученія этой борьбы внушаютъ ему понятное состраданіе. Но это далеко еще не все, что возбуждаетъ

въ Мышкинѣ эта женщина, вѣрнѣе сказать — красота этой женщины. Вспоминая свои слова Рогожину, Мышкинъ чувствуетъ, что сказалъ не всю правду о своихъ отношеніяхъ къ ней. Не одну только жалость онъ питаетъ къ ней. Жалость является въ его душѣ какъ бы эхомъ того высшаго сверхчувственнаго міра, съ которымъ онъ связанъ своимъ пиѳическимъ безуміемъ. Но то, что есть въ немъ чисто человѣческаго, хотя и ограниченнаго въ его почти расплывающейся индивидуальности, трепещетъ живыми нервами отъ каждаго соприкосновенія съ ея могучей личностью, съ ея бѣсовской гордостью и бѣсовской красотой. «Теперь, въ это мгновеніе ея внезапнаго появленія, онъ понялъ, можетъ быть, непосредственнымъ ощущеніемъ, чего недоставало въ его словахъ Рогожину. Недоставало словъ, которыя могли бы выразить ужасъ,—да, ужасъ». Таково дѣйствіе могущественной красоты на всякую высшую натуру, потому что, напрягая и поднимая въ ней ея личныя силы, она направляетъ ихъ, такъ сказать, къ богоотступническому дерзновенію. А высшая натура не можетъ не пугаться, не ужасаться при видѣ этого разлада въ себѣ самой, потому что въ такомъ разладѣ, въ такомъ раздвоеніи она постигаетъ глубокимъ самоощущеніемъ великую для себя трагедію, великое испытаніе для своихъ духовныхъ силъ. «Вы не знаете, — говоритъ въ другомъ мѣстѣ Мышкинъ,—я этого никому не говорилъ, никогда, даже Аглаѣ, но я не могу лица Настасьи Филипповны выносить... Я боюсь ея лица». Такова полная правда впечатлѣній отъ Настасьи Филипповны въ душѣ Мышкина—впечатлѣній двойственныхъ, какъ она сама.

Въ разбѣгѣ стремительнаго художественнаго изображенія, Достоевскій—можетъ быть, безсознательно для самого себя—бросаетъ иногда черты загадочныя,—какіе-то таинственные намеки, въ которыхъ заключается, однако, глубокая психологическая правда. Читаешь и вначалѣ какъ-то смущаешься этими намеками. Перечитываешь еще и еще разъ загадочныя страницы и начинаешь что-то ощущать и, наконецъ, понимать въ этихъ намекахъ. Передъ глазами вспыхиваетъ отрадный свѣтъ. При первой встрѣчѣ Настасьи Филипповны съ Мышкинымъ, котораго она по ошибкѣ принимаетъ за лакея, она говоритъ ему: «я тебя никогда не видѣла». По смыслу и содержанію всего романа они, въ самомъ дѣлѣ, никогда не встрѣчались. Но въ той-же сценѣ, при первыхъ проблескахъ души Мышкина, она смущенно восклицаетъ: «Гдѣ вы меня видѣли прежде?

Что это, въ самомъ дѣлѣ, я какъ-будто его гдѣ-то видѣла?» Мышкинъ не знаетъ, что отвѣчать на эти вопросы: «Я ваши глаза точно гдѣ-то видѣлъ... Да этого быть не можетъ. Это я такъ... Я здѣсь никогда и не былъ. Можетъ быть, во снѣ». Въ концѣ сцены, послѣ бурныхъ объясненій Настасьи Филипповны съ присутствующими и послѣ того, какъ Мышкинъ вполнѣ раскрылъ передъ ней свою вдохновенно-прекрасную душу, она опять повторяетъ, серьезно и задумчиво: «Право, гдѣ-то я видѣла это лицо». Эти люди никогда не встрѣчались, но все таки они знаютъ другъ друга. Демоническая Настасья Филипповна давно уже искала въ жизни человѣка, который былъ-бы близокъ тоскующему ангелу ея души. Она мечтала о человѣкѣ, который придетъ и пойметъ ее, проститъ ей грѣхи и окружитъ ее чистымъ обожаніемъ. Она грезила о такомъ человѣкѣ среди кошмарныхъ вакханалій, въ которыхъ проходила ея жизнь. И вотъ вдругъ въ Мышкинѣ она почувствовала такого человѣка, такую душу. Самыя черты его лица, отражающія его свѣтлую природу, показались ей знакомыми. Ея греза воплотилась въ дѣйствительность и сама дѣйствительность сошлась съ ея тайною сердечною грезою. А Мышкинъ, при всемъ своемъ небесномъ безуміи, издалека зналъ и постигалъ великія страданія человѣческаго раздвоенія, и потому глаза Настасьи Филипповны, огненные и страдальческіе, посмотрѣли на него какимъ-то знакомымъ взглядомъ. Летучій намекъ художника, волнующій своей неясностью, раскрывается въ своемъ глубокомъ идейномъ и психологическомъ содержаніи.

Это противорѣчіе двухъ стихійныхъ началъ въ ней—глубочайшее противорѣчіе огромныхъ безсознательныхъ силъ—и производитъ въ ней тотъ психологическій вихрь, который дѣлаетъ ее безумною. Съ того момента, какъ Мышкинъ предлагаетъ ей стать его женою, она вдругъ закружилась въ этомъ вихрѣ: съ одной стороны Рогожинъ, съ его дикими страстями, на которыя она невольно откликается демонической частью своей натуры, съ другой стороны—Мышкинъ, ангелъ тихаго безумія, который шевелитъ въ ней ея божественную струну. «Всѣ утверждали потомъ,—пишетъ Достоевскій,—что съ этого-то мгновенія Настасья Филипповна и помѣшалась». Сцена ея внутренней борьбы, ея изступленія, которое кончается ея отъѣздомъ съ Рогожинымъ, полна великаго художественнаго вдохновенія. Настасья Филипповна кажется въ этой сценѣ живымъ воплощеніемъ земной красоты, со всѣми ея поги-

бельными безднами и глухимъ ропотомъ безсознательнаго духовнаго начала. «Сегодня мой день, восклицаетъ она, мой табельный день, мой высокосный день! Я его давно поджидала“. Въ этихъ яркихъ словахъ слышится сумасшедшій разгулъ личнаго начала, котораго на этотъ разъ не удержитъ и не одолѣетъ высшая стихія. Но эта высшая стихія не отсутствуетъ въ ея душѣ и теперь. Въ ея судорожныхъ выкрикахъ чувствуется истерика—дикій смѣхъ и рыданія. «Смотри, князь,—восклицаетъ она,—твоя невѣста деньги взяла, потому что она распутная, а ты ее брать хотѣлъ. Да что ты плачешь-то? Горько, что-ли? А ты смѣйся, по-моему,—продолжала Настасья Филипповна, у которой у самой засверкали двѣ крупныя слезы на щекахъ». Уже совершенно завихрившись и оборвавъ, въ конвульсіяхъ, всѣ нити, которыя связывали ее съ иными нравственными возможностями, она бросаетъ слѣдующія слова, сверкающія, какъ и все, что она дѣлаетъ, двойнымъ свѣтомъ: «Рогожинъ, маршъ! Прощай, князь, въ первый разъ человѣка видѣла». Съ этимъ благодатнымъ образомъ въ душѣ, съ образомъ истиннаго человѣка, котораго она встрѣтила на своемъ пути, она пройдетъ жизнь до конца—со смѣхомъ на устахъ и слезами, дрожащими на рѣсницахъ. Можно сказать, что весь этотъ романъ, въ которомъ такъ много бѣсовской красоты и бѣсовскихъ страстей, проникнутъ какимъ-то заглушеннымъ, непрекращающимся рыданіемъ. Убѣгая на разгулъ, Настасья Филипповна полна невыплаканныхъ слезъ. Въ пророческомъ снѣ Мышкина она является съ лицомъ, блѣднымъ отъ раскаянія и ужаса, и слезою, дрожащею на щекѣ. «Она поманила его рукой и приложила палецъ къ губамъ, какъ-бы предупреждая его идти за ней тише». Черезъ нѣсколько времени, дождавшись Мышкина въ паркѣ, она бросается передъ нимъ на колѣни, ловить его руку, чтобы поцѣловать ее «и точно такъ-же, какъ и давеча въ его снѣ, слезы блистали теперь на ея длинныхъ рѣсницахъ». Сцена съ Аглаей, дивная по своей художественной силѣ и идейной красотѣ, кончается истерическимъ припадкомъ, въ которомъ самый смѣхъ является только изуродованнымъ рыданіемъ: «Черезъ десять минутъ князь сидѣлъ подлѣ Настасьи Филипповны, не отрываясь, смотрѣлъ на нее, и гладилъ ее по головкѣ и по лицу обѣими руками, какъ малое дитя. Онъ хохоталъ на ея хохотъ и готовъ былъ плакать на ея слезы». Когда Настасья Филипповна убѣгаетъ съ Рогожинымъ отъ свадьбы съ Мышкинымъ, она уже совершенно помѣшана. Душа ея какъ будто захлеб-

нулась въ слезахъ, но она уже не можетъ плакать. Рогожинъ такъ разсказываетъ Мышкину о томъ, какъ она вошла съ нимъ въ его квартиру: «Шепчетъ, на цыпочкахъ прошла, платье обобрала около себя, чтобы не шумѣло, въ рукахъ несетъ, мнѣ сама пальцемъ на лѣстницѣ грозитъ,—это она тебя все пужалась». Трагическое раздвоеніе этой женщины кончается только съ ея смертью отъ руки Рогожина. Мышкинъ находитъ ее мертвою: «Въ ногахъ сбиты были въ комокъ какія-то кружева и на бѣлѣвшихъ кружевахъ, выглядывая изъ-подъ простыни, обозначался кончикъ обнаженной ноги. Онъ казался какъ-бы выточеннымъ изъ мрамора и ужасно былъ неподвиженъ». Эти скомканныя кружева производятъ здѣсь впечатлѣніе бѣлой пѣны морской волны, которая вынесла на сухой берегъ несчастную утопленницу. Настасья Филипповна выброшена изъ моря своихъ страстей, и этотъ «ужасно неподвижный» кончикъ обнаженной ноги и все это тѣло подъ бѣлой простыней, какъ будто спавшее «неподвижнымъ сномъ», производятъ впечатлѣніе мраморной скульптуры, которая такъ хорошо передаетъ замиреніе земныхъ чувствъ, покой и безмолвіе смерти.

Чтобы закончить анализъ характера Настасьи Филипповны, остается отмѣтить еще одну важную ея черту. Этотъ художественный образъ Достоевскаго представляетъ собою необъятную психологическую и идейную сложность, но критическое изученіе всякаго художественнаго произведенія, по необходимости, должно быть введено въ довольно узкіе берега. Улавливаешь безсознательныя воплощенія художника и стараешься передать ихъ въ понятіяхъ сознанія. Образъ Настасьи Филипповны не былъ-бы обрисованъ въ основныхъ понятіяхъ, отвѣчающихъ его содержанію, еслибы мы не обратили вниманія на тѣ мученія, которыя связаны съ ея внутреннею самокритикою. Эти мученія, при большемъ подъемѣ, могли бы создать въ ней новыя духовныя явленія и, такъ сказать, преображеніе всей ея натуры. Но Настасья Филипповна, при страшномъ разладѣ ея стихійныхъ силъ, только приближается къ такому просвѣтленію—дожить до него ей не удается. Работа ея страдающей мысли представлена въ романѣ съ характерною для Достоевскаго силою. Точно мученія зубной боли, превратившіяся въ какое-то сладострастіе, ѣдкая самокритика Настасьи Филипповны терзаетъ и ее, и даже другихъ: она не можетъ удержать ее въ себѣ и постоянно вымещаетъ боль этой самокритики на окружающихъ. «Я и впрямь понять не могу, кричитъ она, какъ на меня

эта дурь нашла, что я въ честную семью хотѣла войти». Она такъ виновата въ своемъ сознанiи, что уже отказываетъ себѣ въ правѣ пойти одной дорогою съ честными людьми. «Или разгуляться съ Рогожинымъ, восклицаетъ она, или завтра-же въ прачки пойти». Путь къ нравственному возрожденiю лежитъ для нея, по ея собственному убѣжденiю, черезъ каторгу изнурительнаго, прозаическаго труда. «Я сама безстыдница. Я Тоцкаго наложницей была. Князь! тебѣ теперь надо Аглаю Епанчину, а не Настасью Филипповну... Ты не боишься, да я буду бояться, что тебя загубила... Я гулять хочу, я вѣдь уличная»!.. Вотъ какъ оцѣниваетъ себя этотъ великiй характеръ, до сумасшедшаго сладострастiя преувеличивая глубину своего паденiя, которое однако не отталкиваетъ отъ нея чистѣйшаго Мышкина. Въ дивныхъ письмахъ къ Аглаѣ, полныхъ восторженной и какой-то особенной литературной фантазiи, она доводитъ свое самоуниженiе до послѣднихъ предѣловъ. Ей кажется, что уже самая подпись ея обезцѣниваетъ эти письма, хотя читатель видитъ въ нихъ ароматные цвѣты чудеснаго сочнаго растенiя. Она такая маленькая, такая ничтожная въ своихъ глазахъ, и въ сознанiи этого своего безмѣрнаго ничтожества она ищетъ себѣ искупительныхъ страданiй. Такъ понимаетъ ее и Мышкинъ. «Эта несчастная женщина глубоко убѣждена,—говоритъ онъ,—что она самое послѣднее, самое порочное существо изъ всѣхъ на свѣтѣ. О, она поминутно въ изступленiи кричитъ, что не признаетъ за собою вины, что она жертва людей, жертва развратника и злодѣя. Но что-бы она вамъ ни говорила, «знайте, что она сама, первая, не вѣритъ себѣ и что она всею совѣстью своею вѣритъ, напротивъ, что она... сама виновна... Знаете-ли, что въ этомъ безпрерывномъ сознанiи позора для нея, можетъ быть, заключается какое-то ужасное, неестественное наслажденiе, точно отмщенiе кому-то». Мышкинъ, измѣрившiй всю душу Настасьи Филипповны, говоритъ, что она преувеличиваетъ свои преступленiя, что она *не такая*. То-же самое чувствуется и другими. Въ стремленiяхъ къ нравственному подъему, для котораго требуется самооправданiе, Настасья Филипповна временами сама готова признать, что она «не такая». Но это только на одну минуту. Она, которая только что вновь обрѣла себя въ тепломъ самоощущенiи, сейчасъ-же опять предается ноющимъ и грызущимъ страданiямъ почти циническаго самообличенiя. Это постоянное стремленiе къ самообличенiю, къ полнозвучному раскаянiю, можно сказать, эта тенденцiя духа видѣть себя малою и смиренною вели-

чиною—есть типично русская, національная черта, которую Достоевскій зналъ во всей ея многозначительности, какъ никто другой въ русской литературѣ, послѣ Гоголя. «Она чрезвычайно русская женщина», говоритъ одинъ изъ героевъ о Настасьѣ Филипповнѣ. Дѣйствительно, Настасья Филипповна – это русскій характеръ, русская красота.

Сатана гуляетъ по міру, ища себѣ широкой почвы для дѣятельности. Онъ увидѣлъ Россію, съ ея безпредѣльными полями и дремучими лѣсами, и ему показалось, что здѣсь-то и можно разгуляться всему его безбожію, всей его злобѣ. Вѣдь русскій человѣкъ—такой безкультурный, такой наивный и такой безпомощный передъ его великими обольщеніями. Но не тутъ-то было. Именно на русской почвѣ, мягкой и рыхлой по сравненію съ скалистыми почвами другихъ народовъ, именно при болотистомъ русскомъ бездорожьѣ, въ противоположность ровнымъ шоссейнымъ путямъ иныхъ культуръ, сатанѣ не удается разгуляться. Въ душѣ русскаго человѣка притаилось что-то дѣтское, божественно-доброе и невинное, чего не преодолѣешь никакою силою. Мягкая благодатная стихія разлита здѣсь повсюду – она глядитъ здѣсь съ просторнаго туманнаго неба, льется заунывною пѣснью надъ русскими рѣками, мелодично шелеститъ въ листвѣ старыхъ дубравъ. Иногда сатана зажигаетъ гдѣ-нибудь злой пожаръ, можетъ быть, болѣе страшный, чѣмъ гдѣ-бы то ни было, потому что его не тушитъ культура. Но сердце наивнаго молодого народа напитано благодатною влагою, которая не даетъ ему выгорѣть до конца. Пожары русскаго демонизма краткосрочны. Личное, демонское начало не находитъ себѣ въ Россіи полнаго законченнаго воплощенія: другая, безличная, божественная стихія дѣйствуетъ въ русскомъ человѣкѣ, съ непосредственною силою молодого развитія. Въ самой гордой русской натурѣ живетъ какое-то искупительное смиреніе, и чѣмъ выше, чѣмъ заносчивѣе гордость, тѣмъ глубже самообличеніе, тѣмъ вдохновеннѣе смиреніе.

СТАТЬЯ ВТОРАЯ.

Князь Мышкинъ.

Главная идейная фигура «Идіота» — князь Мышкинъ.

Мышкинъ появляется передъ читателемъ какъ бы изъ тумановъ тихаго сосредоточеннаго безумія. Много лѣтъ онъ былъ погруженъ въ безмолвіе, въ безсознательную жизнь идіота, и вдругъ какъ будто проснулся и вышелъ въ міръ. Мышкинъ не художественно изображенный живой человѣкъ, а такъ сказать идея человѣка въ его мистической природѣ, въ его назначеніи бросать на жизнь свѣтъ высшей правды. Его физическая оболочка является какъ бы тюрьмою для его души, въ которой все безмѣрно и полнозвучно и потому не вмѣщается ни въ какую личную тѣлесную рамку.

Вотъ какъ обрисованъ внѣшній обликъ Мышкина: «Обладатель плаща съ капюшономъ, пишетъ Достоевскій,—былъ молодой человѣкъ, лѣтъ двадцати шести или двадцати семи, роста немного повыше средняго, очень бѣлокуръ, густоволосъ, со впалыми щеками и легонькою, востренькою, почти совершенно бѣлою бородкой». Эти слова, говорящія о физической природѣ Мышкина, даютъ уже указанія и на особенности его психологическаго склада. Густые, очень бѣлокурые волоса указываютъ одновременно на то, что Мышкинъ, въ своемъ духовномъ безуміи, не является патологическимъ продуктомъ внѣшняго физическаго вырожденія, и что въ противоположность натурамъ лично законченнымъ, земнымъ, онъ, какъ дитя, принадлежитъ свѣтлой стихіи безпорочнаго существованія. Лицо его выступаетъ какъ бы въ фантастическомъ бѣломъ облакѣ — въ отличіе отъ черноволосыхъ головъ у людей, отрѣзанныхъ въ своемъ темпераментѣ, въ своей ярко очерченной индиви-

дуальности отъ цѣльной стихіи міра. «Глаза его были большіе, голубые и пристальные. Во взглядѣ ихъ было что-то тихое, но тяжелое, что-то полное того страннаго выраженія, по которому угадываютъ съ перваго взгляда въ субъектѣ падучую болѣзнь». Голубые глаза знаменуютъ невинность, отсутствіе физическихъ страстей. Тихій, тяжелый взглядъ, полный страннаго выраженія—тутъ все великолѣпно и какъ-то незамѣтно передаетъ неземной складъ его души, которая съ усиліемъ, съ пристальнымъ вниманіемъ входитъ въ среду человѣческой жизни, съ религіозной миссіей развязать узлы практическихъ интересовъ, открыть повсюду трагедію и найти для всего и для всѣхъ пути къ преображенію. Онъ какъ бы обогочеловѣчиваетъ все, къ чему ни прикоснется. «Лицо молодого человѣка было, впрочемъ, пріятное, тонкое и сухое, но безцвѣтное». Все то, что передаетъ психическія движенія человѣка—форма и цвѣтъ лица, именно то, что сообщаетъ человѣку индивидуальный характеръ, — все это дано у Мышкина въ минимальной степени. Впалыя щеки, безцвѣтное лицо дѣлаютъ его почти безплотнымъ видѣніемъ, а глаза его съ тихимъ, тяжелымъ взглядомъ напряженно глядятъ словно издали, съ выраженіемъ страннаго небеснаго безумія.

Голосъ у Мышкина—тихій, примиряющій, говорится въ романѣ. Оба эти опредѣленія вполнѣ соотвѣтствуютъ его всечеловѣческому облику, ибо онъ призванъ къ тому, чтобы, углубляя жизнь людей, вести ихъ къ высшему единенію. Рогожинъ, который хорошо сознаетъ огромную разницу между собой и Мышкинымъ, прямо говоритъ ему: «я твоему голосу вѣрю». Можетъ быть, въ своей первобытной силѣ и величіи страстнаго темперамента, онъ не всегда понимаетъ всеозаряющую мудрость Мышкина, но то, что непосредственно передаетъ человѣческую душу—его голосъ, онъ воспринимаетъ съ невольною вѣрою. Это очень важная черта въ романѣ, гдѣ образъ Мышкина очерченъ скорѣе психологическими, чѣмъ пластически-художественными пріемами. Представляешь себѣ этого человѣка, съ его густою, свѣтло-бѣлокурою шевелюрою, рѣденькой, острой бородкою, съ неувѣренною, не твердой походкою и голосомъ тихимъ, но пронизывающимъ душу. Звукъ его рѣчей, всегда взволнованныхъ и вдохновенныхъ, остается въ душѣ, какъ тихій невнятный голосъ собственной совѣсти. При этомъ у него какіе-то особенные жесты: онъ какъ бы неумѣренъ въ своихъ движеніяхъ, какъ неумѣренна вся его мистически необъятная душа. «У меня

нѣтъ жеста приличнаго, говоритъ онъ, чувства мѣры нѣтъ. У меня слова другія, а не соотвѣтственныя мысли...» «Я не имѣю жеста, повторяетъ онъ въ другомъ мѣстѣ. Я имѣю жестъ всегда противоположный». Безпокоясь относительно его поведенія на готовящемся вечерѣ, Аглая, эта причудливая, поэтическая фигура въ романѣ, иронически говоритъ ему: «Сдѣлайте какой-нибудь жестъ, какъ вы всегда дѣлаете, ударьте и разбейте». Она знаетъ скандализирующую всѣхъ привычку Мышкина дѣлать «большіе жесты». Эти большіе, неумѣренные, «противопожные» жесты являются лихорадочно-конвульсивнымъ выраженіемъ его безпредѣльныхъ чувствъ и мыслей. Не находя словъ, вполнѣ передающихъ его настроенія, онъ широкимъ, размашистымъ движеніемъ рукъ какъ бы невольно хочетъ возбудить образное представленіе о чемъ-то большомъ, не обнимаемомъ его словами. Слова неизбѣжно воплощаютъ въ себѣ нѣчто ограниченное, умѣренное, замкнутое, тогда какъ его духовныя движенія, которыя онъ силится выразить жестами, безграничны и безмѣрны. Эту черту, которая загадочно мелькаетъ въ романѣ, слѣдовало бы особенно выдвинуть и ярко показать въ сценическомъ воспроизведеніи удивительной идейной фигуры, несмотря на всѣ трудности, которыя пришлось бы преодолѣть актеру, соединяя въ своемъ исполненіи тихій, примирительный голосъ съ безудержной, судорожной, непремѣнно широкою жестикуляціей. Эта жестикуляція является какъ бы видимымъ изображеніемъ метафизики души, метафизики сердца Мышкина.

Представивъ Мышкина въ его внутренней психологической безформенности и «развернувъ аллегорическій свитокъ» внѣшнихъ чертъ, рисующихъ его въ этомъ смыслѣ, Достоевскій безподобно поэтическимъ, глубоко художественнымъ мазкомъ вдругъ показываетъ намъ его въ его способности сродняться со всякими человѣческими индивидуальностями. Мышкинъ и въ мірѣ явленій проникновенный отгадчикъ и тонкій знатокъ. Его единственнымъ талантомъ является умѣніе писать самыми различными почерками. «Вотъ въ этомъ у меня, пожалуй, талантъ. Въ этомъ я просто каллиграфъ», говоритъ онъ генералу Епанчину. Наблюденіе, сдѣланное въ литературѣ съ такою поразительною полнотою и глубиною, кажется, однимъ только Достоевскимъ. Мышкинъ пишетъ, какъ каллиграфъ— чудесная черта, рисующая опять-таки его безличную міровую душу. Кромѣ того онъ умѣетъ писать различными почерками новыхъ и старыхъ временъ, почерками опредѣленныхъ людей и характеровъ,

какъ бы сливаясь во всѣхъ деталяхъ и оттѣнкахъ съ тѣмъ, что живетъ и жило на землѣ. Нельзя себѣ представить болѣе легкаго и въ то-же время трогательно-глубокаго намека на міровыя свойства души Мышкина въ этомъ неожиданномъ линейномъ символѣ. Какія волшебныя откровенія въ мелочахъ! Мышкинъ беретъ толстый листъ веленевой бумаги и пишетъ на немъ отдѣльныя фразы различными почерками. «Смиренный игуменъ Пафнутій руку приложилъ» — таковъ первый образецъ. Двумя словами, незвучными, почти незамѣтными, Мышкинъ даетъ опредѣленіе характера этого почерка, и эти два слова открываютъ просвѣтъ въ душу смиреннаго игумена XIV в.: «съ какимъ иногда вкусомъ, съ какимъ стараніемъ» подписывались «всѣ эти наши старые игумены и митрополиты». Вкусъ и стараніе—это прирожденное благородство и красота души, соединенныя съ благочестивыми усиліями и какою-то особенною добросовѣстностью при исполненіи всякой работы. Видишь живой типъ прекраснодушной и тонко религіозной натуры православнаго русскаго пастыря, быть можетъ, хорошаго стараго рода. Второй образецъ—это «круглый, крупный французскій шрифтъ прошлаго столѣтія, шрифтъ площадной, шрифтъ публичныхъ писцовъ». Мышкинъ «перевелъ французскій характеръ въ русскія буквы». Онъ шутитъ перевоплощеніями національныхъ стихій. Онъ какъ бы дѣлаетъ прививку къ характерному русскому шрифту французской легкости и тщеславнаго щегольства, и чувствуется, что онъ является здѣсь какимъ-то безплотнымъ добрымъ ангеломъ, который съ улыбкой играетъ въ разныя индивидуальности. Отъ немногихъ словъ его объясненія струится высшій беззлобный юморъ. Третій образецъ—это «шрифтъ русскій, писарскій или, если хотите, военно-писарскій... Каллиграфъ не допустилъ бы этихъ росчерковъ или, лучше сказать, этихъ попытокъ расчеркнуться, вотъ этихъ недоконченныхъ полухвостиковъ,—замѣчаете,—а въ цѣломъ, посмотрите, оно составляетъ вѣдь характеръ, и, право, вся тутъ военнописарская душа проглянула: разгуляться бы и хотѣлось, и талантъ просится, да воротникъ военный туго на крючокъ стянутъ». Геніальныя по своей прозорливости и неожиданной бытовой красочности слова. Недоконченные полухвостики — это задержанная дисциплиною размашистость русской натуры. Туго затянутый военный воротникъ на полнокровной мускулистой шеѣ—какое образное обличеніе, — съ тонкимъ, благороднымъ, почти неуловимымъ протестомъ—условій быта, тяжелаго ярма на здоровомъ организмѣ рус-

скаго народа. И все это усмотрѣно и показано — въ чемъ? — въ образцѣ казенной бумаги, написанной «круглымъ, славнымъ, чернымъ шрифтомъ». Какое безмѣрное содержаніе развернуто изъ летучаго повседневнаго наблюденія! Четвертый образецъ—«простой, обыкновенный и чистѣйшій англійскій шрифтъ: дальше уже изящество не можетъ идти, тутъ все прелесть, бисеръ, жемчугъ. Это закончено». Это англійская культура, съ ея замкнутыми свободными индивидуальностями и отсутствіемъ несдержаннаго стихійнаго напора, который прорывается и въ почеркѣ. Но вотъ еще образецъ, послѣдній — почеркъ французскаго комми, старающагося писать на англійскій образецъ: «тотъ же англійскій шрифтъ, но черная линія капельку почернѣе и потолще, чѣмъ въ англійскомъ, анъ—пропорція свѣта и нарушена, овалъ измѣненъ, капельку круглѣе и вдобавокъ позволенъ росчеркъ». Еще нѣсколько словъ и комментарій Мышкина достигаетъ высоты ослѣпительнаго обобщенія. «Росчеркъ, говоритъ онъ, требуетъ необыкновеннаго вкуса, но если онъ только удался, если только найдена пропорція, то эдакой шрифтъ ни съ чѣмъ не сравнимъ, такъ даже, что можно влюбиться въ него». Росчеркъ — этотъ послѣдній, непроизвольный разбѣгъ душевнаго движенія, нарушающій утомительное выписываніе условныхъ буквенныхъ знаковъ — дѣйствительно очень много выражаетъ. Есть люди, у которыхъ нѣтъ потребности продлить движеніе руки за предѣлы строго необходимаго—расписаться, расчеркнуться, по вдохновенному оборвать письмо причудливымъ зигзагомъ. Другіе ставятъ подъ своими письмами бездушно-академическія подписи, сознательно задерживая, можетъ быть изъ скромности, а можетъ быть изъ гордости, свой заключительный рефлексъ. Третьи играютъ и щеголяютъ сложными, разъ навсегда усвоенными выкрутасами росчерка. Но Мышкинъ, съ его «инстинктивнымъ чутьемъ высшихъ приличій», уловилъ правду: росчеркъ требуетъ необыкновеннаго вкуса. Размахъ безъ внутренняго огня, такъ же какъ и размахъ безъ сдержанности, безъ благороднаго изящества производитъ впечатлѣніе грубое или реторически-отталкивающее.

Нужно прибавить еще нѣсколько чертъ, пластически намѣченныхъ у Достоевскаго, чтобы образъ Мышкина всталъ передъ нами въ полной своей законченности. На первыхъ же страницахъ романа онъ рисуется въ широкомъ толстомъ плащѣ безъ рукавовъ съ огромнымъ капюшономъ. На ногахъ его были «толстоподошвенные башмаки съ штиблетами», а въ рукахъ его «болтался тощій узе-

локъ изъ стараго полинялаго фуляра, заключавшій все его дорожное достояніе». Этотъ старомодный, или, вѣрнѣе сказать, безмодный костюмъ, эти толстоподошвенные башмаки съ штиблетами или «штиблетишками», какъ говоритъ Рогожинъ,—создаютъ фигуру какого-то вольнаго странника по міру, а тощій узелокъ, составляющій его единственный багажъ, кажется переметною сумою, какой-то аллегоріей, именно въ данномъ случаѣ, у Мышкина, который несетъ съ собою всѣ печали міра, всю сущность его законовъ, ту маленькую, едва уловимую правду, которая является ключомъ ко всѣмъ огромнымъ сложнымъ и запутаннымъ правдамъ. Весь Мышкинъ въ этой метафорѣ, — Мышкинъ, пришедшій изъ невѣдомаго далека и проходящій черезъ тяжелыя жизненныя драмы къ глубочайшимъ трагедіямъ, изъ которыхъ есть только одинъ выходъ, одна дорога—въ новую, туманную, невѣдомую даль. Можетъ быть, ни въ одной изъ міровыхъ литературъ нѣтъ образа, столь скудно и просто очерченнаго извнѣ и выражающаго такую глубокомысленную идею. Это какъ бы новый Агасѳеръ, молодой, русскій Агасѳеръ, возникшій на почвѣ чисто христіанскихъ мистерій, предвѣстникъ новыхъ истинъ и новыхъ освободительныхъ красотъ. Старый Агасѳеръ, не принявшій Христа, обреченъ вѣчно бродить по землѣ, видя небо только вдали. Агасѳеръ новой исторической эпохи быстро идетъ по землѣ, какъ бы руководимый видѣніемъ распятаго богочеловѣка, отъ одного края горизонта къ другому, чтобы подняться надъ всѣмъ земнымъ и исчезнуть въ безконечности. Такой герой, такой новый Агасѳеръ, могъ возникнуть только въ фантазіи молодого генія, генія молодого народа. Въ непосредственномъ стихійномъ талантѣ звучатъ новыя струны и поютъ новую, высшую, религіозную красоту.

Таковъ Мышкинъ въ самомъ себѣ, въ своей природѣ. Онъ подходитъ къ людямъ, ослѣпляя ихъ чудесной, тончайшей улыбкой, открывающей его жемчужно-ровные зубы. Чахоточный Ипполитъ говоритъ, что улыбка у Мышкина «хорошая», а въ другомъ мѣстѣ говорится, что улыбка эта была «безъ всякаго оттѣнка хотя-бы какого-нибудь затаеннаго, непріязненнаго ощущенія». Въ немъ нѣтъ ничего демоническаго, вызывающаго, оскорбительнаго для людей, для этихъ маленькихъ воплощеній большихъ божественныхъ правдъ. И эти люди, всѣ безъ различія, притягиваются къ нему, — одни, чтобы прильнуть къ нему, какъ-бы обрѣсти въ немъ свою совѣсть, другіе, чтобы волноваться и мучиться имъ, какъ живымъ обличеніемъ своей неправды. Только что познакомившись съ нимъ въ ва-

гонѣ желѣзной дороги, Рогожитъ говоритъ ему: «князь, неизвѣстно мнѣ, за что я тебя полюбилъ». Рогожинъ ѣдетъ на великое страданіе своихъ страстей, но изъ нѣскольких словъ Мышкина онъ уже уловилъ въ немъ начало, спасительное для своей души. Даже камердинеру генерала Епанчина онъ, при всей своей непредставительной внѣшности и неожиданно-своеобразныхъ разговорахъ, внушаетъ, если можно такъ выразиться, какое-то покровительственное благоговѣніе. «Князь ему почему-то нравился». Самъ генералъ Епанчинъ, только что третировавшій его свысока, «вдругъ остановился и какъ-то вдругъ, другимъ образомъ посмотрѣлъ на своего гостя». Нужно вспомнить, что Настасья Филипповна, эта великомученица своихъ и чужихъ страстей, при первыхъ же словахъ его видитъ въ немъ какъ бы давно знакомаго человѣка. То же самое можно сказать и о всѣхъ другихъ дѣйствующихъ лицахъ романа, которыя такъ или иначе, но всегда непосредственно, какъ-то инстинктивно постигаютъ душу Мышкина, его міровую душу. Они сливаются въ его всеобъемлющемъ сердцѣ, ибо самъ онъ, при тонкомъ и поэтически-колоритномъ пониманіи ихъ индивидуальностей, никогда «не сортируетъ» ихъ «на глазъ» — условно, по земному, примѣнительно къ какому-нибудь одностороннему эгоистическому вкусу. Когда человѣкъ смотритъ на міръ глазами тѣла, онъ видитъ повсюду непреодолимыя разграниченія. Но глазами души, сквозь безуміе религіознаго восхищенія, можно уловить общее единеніе міровыхъ формъ, міровыхъ явленій, какъ цѣлостный покровъ внутренняго, метафизическаго единства. Все становится слитнымъ, не теряя своихъ личныхъ очертаній, все одушевляется общей идеей, общимъ тяготѣніемъ къ творящимъ корнямъ жизни. И Мышкинъ, этотъ бдительный стражъ всечеловѣческаго единенія, прямо не вѣритъ въ разъединеніе людей: «это отъ лѣности людской происходитъ, говоритъ онъ, что люди такъ промежъ собой на глазъ сортируются и ничего не могутъ найти»...

Въ этомъ умѣніи обнимать своимъ чувствомъ и умомъ въ одномъ слитномъ и глубоко-человѣчномъ синтезѣ разнообразнѣйшія явленія сказывается внутреннее идейное отношеніе Мышкина къ міру. Къ чему бы и къ кому бы онъ ни подошелъ, онъ повсюду открываетъ страшную глубину. При этомъ Достоевскій, придавая образу Мышкина реально-правдоподобныя черты, описываетъ намъ его непосредственныя личныя впечатлѣнія въ столкновеніяхъ съ людьми, и тогда кажется, что передъ нами просто человѣкъ съ обыкновен-

ными, хотя и просвѣтленными страстями. Но через минуту онъ опять какъ бы выходитъ изъ своихъ земныхъ оболочекъ, являясь ангеломъ тихаго безумія, высокой отвлеченной идеей, которую художнику удалось передать въ индивидуальномъ обликѣ. Въ такомъ свѣтѣ рисуются намъ отношенія Мышкина къ Настасьѣ Филипповнѣ, къ Аглаѣ, къ Рогожину и, вообще, ко всѣмъ героямъ романа. Только что увидѣвъ портретъ Настасьи Филипповны, онъ «поспѣшно приблизилъ его къ губамъ и поцѣловалъ его». Что-то вскипѣло въ немъ: двойственно-трагическія черты Настасьи Филипповны поразили и захватили его человѣческую природу. Но «когда черезъ минуту онъ вошелъ въ гостиную, лицо его было совершенно спокойно». На вечерѣ у Настасьи Филипповны, только что войдя, онъ «съ необыкновеннымъ волненіемъ, спѣша», говоритъ ей: «Въ васъ все совершенство, даже то, что вы худы и блѣдны. Васъ и не желаешь представить иначе». Самъ худой и «безцвѣтно» блѣдный, онъ чувствуетъ восторгъ передъ утонченной матеріей страдающаго существа: онъ смотритъ въ душу, какъ истинный идеалистъ, черезъ ея оболочку, черезъ матерію и потому именно «съ хорошей улыбкою» называетъ себя, въ разговорѣ съ Ипполитомъ, матеріалистомъ. Можетъ быть, такъ—черезъ внѣшнюю оболочку, замѣчая и проницая ее и, въ то же время, щадя ее — смотрѣлъ въ душу людей Христосъ. Потому-то онъ и шелъ къ людямъ, матеріально страдающимъ, недужнымъ и голоднымъ, неся имъ помощь въ ихъ матеріальныхъ бѣдствіяхъ. Принять и понять матерію, услышать ея нѣмой языкъ, постичь ея символическую природу—такова величайшая надежда идеализма, въ противоположность инымъ ученіямъ и взглядамъ, которые хотѣли бы устранить ее, заглушить ея голосъ при истолкованіи задачъ и цѣлей человѣческой жизни. И Мышкинъ, это прозрачное отраженіе великой души Достоевскаго восхищающійся худобою и блѣдностью Настасьи Филипповны, волшебно-незамѣтно выходитъ на тотъ путь, который ведетъ къ истинной боговдохновенности черезъ истинное знаніе.

«Я васъ, Настасья Филипповна, люблю, говоритъ Мышкинъ. Я умру за васъ, Настасья Филипповна. Я никому не позволю про васъ слова сказать, Настасья Филипповна»... Въ этихъ крикахъ слышится судорожное біеніе пылкаго сердца, готоваго идти на помощь живому человѣку чисто жизненнымъ путемъ. При страшной впечатлительности къ страданію людей, онъ быстро загорается чисто человѣческими чувствами, и на минуту забываешь, что природа

лишила его нѣкоторыхъ связей съ міромъ. «Я по прирожденной болѣзни моей, говоритъ онъ въ одномъ мѣстѣ,—даже совсѣмъ женщинъ не знаю». А затѣмъ, въ другомъ мѣстѣ, на вопросъ Гани, онъ отвѣчаетъ: «Я не могу жениться ни на комъ, я не здоровъ». И однако онъ хочетъ жениться на Настасьѣ Филипповнѣ: онъ хочетъ подать ей руку, помочь ей въ такой именно рыцарской формѣ, которая спасетъ ея честь въ глазахъ людей. Недаромъ его называютъ «бѣднымъ рыцаремъ». Въ дальнѣйшихъ броженіяхъ своей души онъ самъ сознаетъ истинный характеръ своего отношенія къ ней: «я ее не любовью люблю, а жалостью». Конечно, это «жалость» не безличная, не безцвѣтная, а восторженная, нѣжная и могучая, какъ хорошо понимаетъ это Рогожинъ, но то, что дѣлаетъ любовь къ женщинѣ любовью, демонски - страстное начало, отсутствуетъ въ его чувствѣ къ Настасьѣ Филипповнѣ, хотя онъ издали знаетъ и съ ужасомъ воспринимаетъ чары ея красоты. Вотъ почему позже онъ еще и еще разъ повторяетъ, что не любитъ Настасью Филипповну, и это не вноситъ противорѣчія въ пониманіе его натуры. Но каковъ бы ни былъ характеръ его чувствъ къ ней, сердце его, какъ онъ сознается, «навсегда пронзено» ея безумнымъ и прекраснымъ лицомъ. Ея трагедія, которую онъ самъ невольно углубилъ въ ней, отзывается въ его душѣ острою болью.

Отношенія Мышкина къ Аглаѣ исходятъ изъ тѣхъ же глубокихъ источниковъ его души, хотя въ нихъ нѣтъ уже такой идейной окраски, потому что Аглая, «дѣвка своевольная, фантастическая, съумасшедшая», «дѣвка самовластная, избалованная», какъ говоритъ о ней ея мать, не пробуждаетъ въ немъ такихъ трагическихъ внутреннихъ настроеній. Онъ судитъ объ Аглаѣ съ самаго начала по ея лицу, какъ и о Настасьѣ Филипповнѣ, потому что, какъ уже сказано, онъ вообще заглядываетъ въ душу человѣка черезъ его лицо. «Я теперь очень всматриваюсь въ лица», говоритъ онъ. Аглая кажется ему «почти какъ Настасья Филипповна, хотя лицо совсѣмъ другое». Сразу видно, какое направленіе примутъ его отношенія къ Аглаѣ, этой красавицѣ, своевольной, дерзкой и капризной, но лишенной внутренняго трагическаго разлада. Это единственная фигура въ романѣ, которая можетъ быть названа только драматической, но не трагической. Если Настасья Филипповна вовлекаетъ Мышкина въ идейную борьбу противъ душевной незаконченности и раздвоенія во имя высшихъ духовныхъ просвѣтленій, то Аглая, по натурѣ цѣльная, хотя и взбаломученная на поверхности, даетъ

ему какія-то временныя надежды на примиреніе съ жизнью, на личное человѣческое успокоеніе. Въ письмѣ къ ней онъ называетъ себя ея братомъ. Въ опредѣленіи своихъ чувствъ къ этой дѣвушкѣ Мышкинъ не колеблется и не заблуждается, хотя въ романѣ даны тончайшіе оттѣнки его нѣжно-дружелюбнаго отношенія къ ней. Онъ «замираетъ отъ счастья», что вновь пользуется ея обществомъ послѣ раздора съ ней, онъ боится оглянуться кругомъ, чувствуя на себѣ ея пристальный взглядъ—боится ея негодованія и обычнаго дерзко-насмѣшливаго порицанія. Онъ то съ наивной откровенностью заявляетъ, что вовсе не просилъ у нея руки, то съ умиленіемъ цѣлуетъ ея записку и, рѣшившись жениться на ней, чтобы вывести ее, по тому же рыцарскому чувству, изъ двусмысленнаго положенія, готовится къ этому, какъ къ «новой жизни». Въ концѣ романа, приведенный жизненными осложненіями къ разладу съ Аглаей и уже собираясь жениться на Настасьѣ Филипповнѣ, онъ съ тонкой меланхоліей говоритъ о своей странной жениховской роли. Ему ли, въ самомъ дѣлѣ, съ его небесными страстями и земною безкрасочностью, искать призрака счастья! «Счастье? О, нѣтъ, говоритъ онъ. Я такъ только, просто женюсь. Она хочетъ, да и что въ томъ, что я женюсь: я»... Эти по человѣческому скорбныя слова бросаютъ свѣтъ на всѣ его своеобразные жизненные романы передъ тѣмъ, какъ трагедія придетъ къ окончательной развязкѣ и Мышкинъ вновь и навсегда погрузится въ прежнюю мглу тихаго безумія.

Наконецъ, отношенія Мышкина къ Рогожину также обнаруживаютъ глубину и вдохновенную проницательность, съ какою онъ подходитъ къ людямъ. Онъ сразу угадываетъ, какія страсти владѣютъ этой богатой натурой и какую трагедію готовитъ ему жизнь. Сближеніе его съ Рогожинымъ совершается съ какою-то неизбѣжностью, по законамъ его души, ибо онъ даетъ невольный откликъ на все трагическое. Онъ до такой степени проникъ въ натуру Рогожина, что, не зная точно его адреса, безошибочно угадываетъ его домъ, руководимый словно какимъ-то ясновидѣніемъ. Вотъ изъ какой страшной глубины Мышкинъ смотритъ на людей и на вещи, сродняя ихъ между собою и видя въ нихъ проявленія одного живого духовнаго начала. Нѣсколько строкъ на эту тему въ романѣ кажутся выраженіемъ величайшей художественной мудрости, которая дѣйствуетъ не только на умъ, но на душу, шевеля въ ней смутныя полусознательныя фантазіи. «Подходя къ перекрестку Гороховой и Садовой, онъ самъ удивился своему необыкновенному волненію.

Онъ и не ждалъ, что у него съ такою болью будетъ биться сердце». Обыкновенные люди имѣютъ иногда непостижимыя предчувствія относительно встрѣчъ съ волнующими ихъ лицами. Но Мышкинъ, который видитъ душу черезъ всѣ жизненные покровы и для котораго нѣтъ ничего неодушевленнаго, томится предчувствіемъ, приближаясь и къ важному для него дому. Домъ Рогожина производитъ на него почти угнетающее впечатлѣніе: «И снаружи, и внутри какъ-то негостепріимно и сухо, все какъ будто скрывается и таится, а почему такъ кажется по одной физіономіи дома,—было бы трудно объяснить. Архитектурныя сочетанія линій имѣютъ, конечно, свою тайну». Въ немногихъ словахъ описанія рогожинскаго дома дана сжатая характеристика всей натуры Рогожина—замкнутой въ своихъ страстяхъ, при обыкновенныхъ обстоятельствахъ невзрачной и безсловесной. При всемъ различіи характеровъ и настроеній, Мышкинъ полюбилъ Рогожина и, по его желанію, помѣнялся съ нимъ крестами, отдавъ ему свой «оловянный осьмиконечный крестъ полнаго византійскаго рисунка», который какъ-то особенно идетъ къ Рогожину. На протяженіи всего романа Мышкинъ старается залить его внутренніе разрушительные пожары всеозаряющею правдою своей души. Черезъ буйныя и злыя страсти Рогожина онъ видитъ въ немъ что-то высокое и серьезное, что-то родственное себѣ. Когда Рогожинъ, мучимый ревностью, бросился на него съ ножомъ, Мышкинъ крикнулъ только: «Парѳенъ, не вѣрю!» и упалъ въ эпилептическихъ конвульсіяхъ. Онъ не вѣритъ очевидности, потому что не принимаетъ за настоящую правду случайныхъ фактовъ, не вытекающихъ изъ коренныхъ, неизмѣнныхъ настроеній и свойствъ человѣка. Романъ кончается глубоко трогательнымъ штрихомъ, который дорисовываетъ скорбный и утѣшительный образъ Мышкина. Сидя подлѣ больного Рогожина, который мечется въ горячечномъ бреду, Мышкинъ, уже впавшій въ идіотизмъ, тихо и ласково проводитъ дрожащею рукою по его волосамъ и щекамъ.

Отъ одного періода идіотизма до другого Мышкинъ живетъ не только съ широко открытыми глазами, но съ страшною силою внутренняго созерцанія. Онъ видитъ то, чего никто не видитъ, видитъ безмѣрную жизнь тамъ, гдѣ другіе уже ничего не могутъ усмотрѣть, кромѣ мрака и стѣсненія. Въ этомъ его геній, и въ этомъ его болѣзнь—эти чрезмѣрныя напряженія превзойти нормальную человѣческую природу. «Въ тюрьмѣ можно огромную жизнь найти», говоритъ Мышкинъ. Этою мыслью онъ не выражаетъ примиренія съ

насильственною замкнутостью, а какъ бы показываетъ, что нѣтъ такого насилія, которое могло бы связать крылья свободному человѣческому духу. Ни въ пространствѣ, ни во времени нѣтъ полнаго ограниченія для напряженной страдающей мысли. Одна изъ постоянныхъ его идей, царящая въ его воображеніи, это идея о послѣднихъ мгновеніяхъ «преступника», котораго ведутъ на плаху. Послѣднія пять минутъ кажутся такому человѣку «безконечнымъ срокомъ, огромнымъ богатствомъ». Даже самое послѣднее мгновеніе, четверть мгновенія, одна десятая мгновенія озарены страшною силою все улавливающаго сознанія. «Одна такая точка есть, которой никакъ нельзя забыть, и въ обморокъ упасть нельзя, и все около нея, около этой точки ходитъ и вертится». Въ «одной точкѣ» собирается теперь вся жизнь, чтобы черезъ нее, черезъ эту точку, перейти въ иную, неземную сферу, и Мышкинъ, вмѣщающій въ себѣ весь трагическій опытъ самого Достоевскаго, видитъ эту точку — эту ни для кого другого неуловимую грань двухъ соприкасающихся міровъ. Но даже на этой грани не останавливается работа безумной души Мышкина. Онъ смотритъ еще дальше, черезъ эту грань, и видитъ въ туманѣ то, чего не можетъ видѣть ни научная, ни философская мысль, что улавливается только непосредственнымъ ощущеніемъ, необычайно цѣльнымъ и необычайно чистымъ. Однажды онъ бесѣдовалъ съ настоящимъ ученымъ—атеистомъ. При всей неуязвимости атеистической логики у этого ученаго, Мышкинъ все время чувствовалъ, что онъ говоритъ «не про то». То, съ чѣмъ борется атеизмъ, не существенно, не дорого Мышкину. «Тутъ что-то не то, и вѣчно будетъ не то. Тутъ что-то такое, обо что вѣчно будутъ скользить атеизмы и вѣчно будутъ не про то говорить». Неслыханною остротою своего духовнаго зрѣнія онъ проникаетъ въ тотъ безформенный міръ, который находится уже за предѣлами жизни и о которомъ въ жизни ничего нельзя разсказать—никакими словами, никакими понятіями, никакими образами.

СТАТЬЯ ТРЕТЬЯ.

Безуміе Мышкина.

Эпилептическіе припадки Мышкина изображены въ двухъ мѣстахъ романа.

Мышкинъ возвращается изъ Москвы. При выходѣ изъ вагона ему вдругъ померещился «странный, горячій взглядъ чьихъ-то двухъ глазъ». Онъ не могъ отдать себѣ отчета въ томъ, отъ кого идетъ этотъ взглядъ, но впечатлѣніе у него осталось непріятное. Черезъ нѣкоторое время, придя къ Рогожину, онъ вдругъ остановился «подъ впечатлѣніемъ чрезвычайно страннаго и тяжелаго его взгляда. Что-то ему припомнилось, недавнее, тяжелое, мрачное». Тотъ же пристальный горячій взглядъ остановился на немъ, когда онъ садился въ вагонъ желѣзной дороги, чтобы ѣхать въ Павловскъ, къ Аглаѣ. Онъ бросилъ на полъ взятый имъ билетъ и «вышелъ изъ вокзала, смущенный и задумчивый». Бродя по улицамъ, онъ поймалъ себя на томъ, что черезъ извѣстные промежутки времени онъ вдругъ какъ-то безсознательно начиналъ оглядываться и съ безпокойствомъ «искать чего-то кругомъ себя». Онъ остановился передъ витриною одной лавки и, обернувшись, опять поймалъ взглядъ Рогожина. Ясно, что Рогожинъ, мучимый ревностью, слѣдитъ за Мышкинымъ, тая въ душѣ какіе-то мрачные замыслы. Мышкинъ невольно улавливаетъ это и съ легкимъ брезгливымъ содроганіемъ гонитъ отъ себя скверныя мысли и подозрѣнія, эти возмущающія его «нашептыванія демона». Но влекомый впередъ какою-то фатальною силою, предчувствуя собирающуюся надъ нимъ грозу, онъ словно нарочно направляется къ Настасьѣ Филипповнѣ, куда уже навѣрное послѣдуетъ за нимъ Рогожинъ. И въ

самомъ дѣлѣ, при выходѣ оттуда, онъ увидѣлъ его на противоположномъ тротуарѣ. Рогожинъ стоялъ, «какъ обличитель и какъ судья». Мышкинъ идетъ домой, имѣя въ душѣ уже не смутное предчувствіе, а твердое, хотя и безсознательное убѣжденіе, что ему не уйти отъ руки Рогожина. Но у самыхъ воротъ его дома «нестерпимый приливъ стыда, почти отчаянія приковалъ его на мѣстѣ. Онъ остановился на минуту. Такъ иногда бываетъ съ людьми: нестерпимыя, внезапныя воспоминанія, особенно сопряженныя со стыдомъ, обыкновенно останавливаютъ, на одну минуту, на мѣстѣ» Онъ чувствуетъ себя страшно виноватымъ за свои трусливыя и позорныя для Рогожина опасенія. Но проходитъ нѣсколько минутъ, и все то, что онъ предчувствовалъ и чего стыдился, оправдалось. Дожидавшійся его на темной лѣстницѣ Рогожинъ подвинулся къ нему, «правая рука его поднялась, и что-то блеснуло въ ней». Мышкинъ и не думалъ ее удерживать. «Парѳенъ, не вѣрю!» крикнулъ онъ, и «затѣмъ вдругъ какъ-бы что-то разверзлось предъ нимъ: необычайный *внутренній* свѣтъ озарилъ его душу». Это мгновеніе, продолжающееся, можетъ быть, полсекунды, предшествуетъ припадку.

Что такое это мгновеніе, предшествующее припадку, въ психологическомъ отношеніи? Достоевскій отвѣчаетъ на этотъ вопросъ, какъ человѣкъ, который имѣлъ въ себѣ самомъ всѣ данныя этого внутренняго явленія, и какъ истинный геній, способный пролить на нихъ свѣтъ изумительнаго философскаго проникновенія. Думая о своей болѣзни, Мышкинъ припоминаетъ, что передъ началомъ припадка, «вдругъ среди грусти, душевнаго мрака, давленія, мгновеніями какъ-бы воспламенялся его мозгъ и съ необыкновеннымъ порывомъ напрягались разомъ всѣ жизненныя силы его». Душа раскрывается тогда до глубочайшихъ глубинъ своихъ въ ослѣпительномъ свѣтѣ. «Всѣ волненія, всѣ сомнѣнія его, всѣ безпокойства его какъ-бы умиротворялись разомъ, разрѣшались въ какое-то высшее спокойствіе, полное ясной гармонической радости и надежды, полное разума и окончательной причины». Въ немногихъ, но поразительно точныхъ словахъ, неразрушимыхъ ни для какой критики, ни для какой опытной науки, дана полная метафизика высшаго человѣческаго экстаза. На одно молніеносное мгновеніе человѣкъ разрываетъ свою тѣлесную ограниченность, свою индивидуальную замкнутость. Онъ ощущаетъ себя до тѣхъ глубинъ, гдѣ его личное существованіе соприкасается и сливается съ «окончательной

причиной» міра, — съ божествомъ. На одно мгновеніе кончается трагедія внутренняго раздвоенія, кончается трагическое противорѣчіе между реальной ограниченностью и идеальной безграничностью человѣка. На одно мгновенье человѣкъ какъ-бы превосходитъ самого себя и ощущаетъ себя въ полной гармоніи съ тѣмъ, чему свободно отдаться мѣшаютъ ему его тѣлесныя оковы. Этотъ моментъ можетъ быть названъ моментомъ «высшаго бытія», ибо онъ является выраженіемъ высшаго самосознанія, а слѣдовательно и высшаго самоощущенія. Быть можетъ, только современный человѣкъ, человѣкъ христіанской эпохи, проникаетъ въ эту глубину самого себя, до которой не докапывался человѣкъ древній. И подобно тому, какъ роя землю и прокапываясь черезъ разные плодородные, каменистые и рудоносные пласты, мы доходимъ, наконецъ, на большей или меньшей глубинѣ, до всеоживляющихъ источниковъ воды, такъ и, роясь въ самомъ себѣ, человѣкъ только въ темной глубинѣ открываетъ эту прозрачную, льющуюся стихію. Онъ находитъ въ самомъ себѣ свѣжія струи божественной правды, находитъ въ себѣ эту мягкость, эту нравственную благодать, существующія отъ вѣка, но открываемыя только съ теченіемъ времени. Эти струи стали обнаруживаться на границѣ двухъ эпохъ, языческой и христіанской — этихъ «двухъ огромнѣйшихъ мыслей въ мірѣ», какъ говорилъ Гоголь, и съ тѣхъ поръ, при измѣнившемся и облагородившемся богопониманіи, человѣчество съ горячею тоскою мечтаетъ о новой красотѣ—въ жизни, въ дѣлахъ, въ творчествѣ. Именно новая красота явится воплощеніемъ всѣхъ его религіозныхъ думъ и возвышенныхъ безформенныхъ грезъ. Она будетъ цѣлостнымъ, возможно-законченнымъ выраженіемъ его новооткрывшейся доброй божеской природы, ибо красота во всемъ и всегда есть не что иное, какъ полнота и гармоничность развитія. Эту именно красоту, эту полноту и гармоничность духовнаго существованія, Мышкинъ и ощущаетъ въ своемъ внезапномъ внутреннемъ подъемѣ, какъ «встревоженное молитвенное слитіе съ самымъ высшимъ синтезомъ жизни». Эту красоту онъ и считаетъ спасеніемъ для міра. Изъ двухъ краткихъ, но совершенно опредѣленныхъ указаній въ романѣ видно, что проповѣдь этой красоты является для Мышкина захватывающимъ дѣломъ, высшей задачей его жизни. «Правда, князь, что вы разъ говорили, что міръ спасетъ красота?» спрашиваетъ его Ипполитъ. «Слушайте разъ навсегда, наставительно шутливо говоритъ ему Аглая, — если вы заговорите о чемъ-нибудь

вродѣ смертной казни или объ экономическомъ состояніи Россіи, или о томъ, что міръ спасетъ красота, то я, конечно, порадуюсь и посмѣюсь очень, но предупреждаю васъ заранѣе: не кажитесь мнѣ потомъ на глаза!» Ясное дѣло, что сложные жизненные вопросы, которые постоянно мучаютъ Мышкина и которымъ онъ находитъ разрѣшеніе въ мечтахъ о новой, спасительной красотѣ, приводятъ его, въ концѣ концовъ, къ его экстазамъ, переходящимъ въ болѣзненный припадокъ. Эти экстазы, эти духовныя волненія, которыя превосходятъ своею силою силы его физическаго существа, оставляютъ въ немъ представленія и настроенія новаго идейнаго порядка, такъ-сказать выкупающія для него всѣ недуги тѣла, всѣ опасности вновь впасть въ идіотизмъ. Въ этомъ отношеніи Мышкинъ является одной изъ замѣчательнѣйшихъ фигуръ въ литературѣ. Онъ представитель современнаго человѣчества, которое еще не доросло всѣмъ своимъ составомъ до яснаго пониманія и воплощенія новой красоты, но которое мучительно ищетъ, смутно улавливаетъ и въ конвульсіяхъ рождаетъ новыя формы, новые образы, выводящіе его на новыя историческія дороги. Ветхій человѣкъ, законченный и замкнутый въ своемъ личномъ началѣ, въ своемъ суровомъ индивидуальномъ развитіи, замѣтно расшатывается теперь въ своей организаціи, «вырождается», болѣетъ, разлагается, какъ зерно, брошенное въ плодородную землю. Но духъ его трепещетъ въ глубочайшихъ самоощущеніяхъ, въ предчувствованіи, въ предслышаніи иной, приближающейся правды. Онъ уже воспринимаетъ тихій свѣтъ, струящійся отъ невидныхъ ему звѣздъ и болѣзненно напрягаетъ свои близорукіе глаза, чтобы отчетливо уловить ихъ. Онъ чуетъ эти звѣзды, эти источники новаго свѣта, сквозь пасмурное старое небо и ждетъ ангеловъ, которые, какъ на древнихъ иконахъ, совьютъ его свиткомъ, чтобы открыть за нимъ новое ясное небо, горящее новыми свѣтилами. И Мышкинъ, будучи представителемъ современнаго болѣющаго и больного человѣчества, является въ то-же время, своею всевидящей и всеулавливающей душой, такимъ именно иконописнымъ ангеломъ, съ добрымъ пристальнымъ взглядомъ, съ тороками для обостренія слуха.

Описаніе второго припадка обставлено въ романѣ сложнымъ идейнымъ матеріаломъ. Здѣсь выступаетъ самъ Достоевскій, съ его мыслями объ истинной религіи и истинномъ Христѣ, о католицизмѣ, объ Антихристѣ, объ исторической миссіи русскаго народа. Устами Мышкина говоритъ настоящій пророкъ. Хотя на первый

взглядъ кажется, что изліянія его имѣютъ своимъ источникомъ горячій патріотизмъ, пристрастіе къ своей національности, но въ дѣйствительности это не такъ. По своему содержанію мысли и чувства его обнимаютъ все человѣчество. Но именно русскій народъ, родной ему по складу и духу, какъ-бы волнуемый общими съ нимъ самимъ безмѣрными вдохновеніями, кажется ему естественно предназначеннымъ для проведенія въ обветшавшій міръ новаго, чистаго и кроткаго богопониманія. Достоевскій смотритъ на Россію сквозь свойства собственной души и именно эти свойства даютъ ему возможность открыть въ народной стихіи то, что ему близко, то, что ему дорого, — то, чего не откроютъ другіе глаза. Но ища въ самомъ себѣ и въ русскомъ народѣ истинно глубокаго и истинно великаго, онъ неизбѣжно улавливаетъ коренныя стремленія и влеченія всего человѣчества, и русскаго человѣка, еще не вполнѣ оформленнаго культурою, еще не застывшаго въ односторонней индивидуальности, онъ любитъ именно потому, что видитъ въ немъ міровогo человѣка или, какъ онъ самъ говоритъ, всечеловѣка. Таковъ истинный характеръ всякаго пророчества, которое, при высотѣ безумныхъ задачъ и мечтаній, всегда развивается на почвѣ живой народности и взываетъ къ ея широкимъ, непосредственнымъ силамъ, указывая ей не на какія-нибудь временныя, историческія задачи, а на задачи религіозныя, вѣчныя.

Эпилептическій припадокъ Мышкина подготовляется постепеннымъ подъемомъ его пророческихъ фантазій, который связанъ у него съ нарушеніемъ нервнаго равновѣсія. На парадномъ вечерѣ у Епанчиныхъ, гдѣ онъ долженъ выступить въ качествѣ жениха Аглаи, онъ сразу оказывается стѣсненнымъ въ своихъ привычныхъ, непосредственныхъ проявленіяхъ. Недаромъ Аглая предупреждала его, чтобы онъ не дѣлалъ своихъ широкихъ, «противоположныхъ» жестовъ и лучше совсѣмъ не затрогивалъ своихъ любимыхъ темъ, которыя вызываютъ у него размашистыя конвульсивныя движенія. Этого уже достаточно, чтобы его внутренняя стихія, лишенная своихъ естественныхъ маленькихъ, но все же успокоительныхъ исходовъ, стала метаться и подниматься въ немъ съ особенною силою. Онъ молча сидитъ и слушаетъ обычную свѣтскую болтовню, но, видимо, «утопаетъ въ наслажденіи». Это его личное, чисто-духовное настроеніе, которое приливаетъ извнутри — это приближеніе того экстаза, изъ котораго онъ черпаетъ, по выраже-

нію Аглаи, свой «главный умъ». «Мало по малу въ немъ самомъ подготовилось нѣчто вродѣ какого-то вдохновенія, готоваго вспыхнуть при случаѣ». Мышкинъ вставляетъ короткія замѣчанія въ бесѣду окружающихъ «съ необыкновеннымъ жаромъ». Глаза его блестятъ «отъ восторга и умиленія». Вдругъ онъ слышитъ въ разговорѣ, что его покойный покровитель, Павлищевъ, незадолго передъ смертью перешелъ въ католицизмъ и даже сталъ іезуитомъ. Это рѣшительный толчокъ, который вскрываетъ его страшное идейное возбужденіе. «Павлищевъ... Павлищевъ перешелъ въ католицизмъ? Быть этого не можетъ!—вскричалъ онъ въ ужасѣ». Теперь онъ прорвался, и уже ничто не остановитъ напора его чувствъ, и несдержанная конвульсивная жестикуляція не ослабитъ безумнаго пыла и безумнаго напряженія всего его существа. Теперь и рѣчи его полны того же безмѣрнаго размаха, какъ его бурные жесты, но ни слова, ни жесты не вмѣщаютъ въ себѣ всѣхъ ослѣпительныхъ откровеній подступающаго экстаза. «Павлищевъ былъ свѣтлый умъ и христіанинъ, истинный христіанинъ, — какъ же могъ онъ подчиниться вѣрѣ нехристіанской? Католичество — все равно, что вѣра нехристіанская». Однимъ стремительнымъ порывомъ онъ какъ-бы переносится черезъ всѣ историческія эпохи, чтобы стать лицомъ къ лицу съ дѣйствительнымъ Христомъ, котораго онъ ощущаетъ сердцемъ, внѣ какихъ-бы то ни было историческихъ и жизненныхъ ухищреній и приспособленій. «Не христіанская вѣра, во-первыхъ, — во-вторыхъ, католичество римское даже хуже самого атеизма. Таково мое мнѣніе! Да! Таково мое мнѣніе! Атеизмъ только проповѣдуетъ нуль, а католицизмъ идетъ дальше: онъ искаженнаго Христа проповѣдуетъ, имъ же оболганнаго и поруганнаго, Христа противоположнаго! Онъ Антихриста проповѣдуетъ»...

Въ этихъ отрывочныхъ восклицаніяхъ Мышкина скрывается страшно глубокая логика, и вѣчная, и необычайно жгучая для современнаго момента. Вопросъ о Христѣ и объ Антихристѣ—объ истинномъ богофильствѣ и истинномъ богофобствѣ—поставленъ здѣсь съ трагическою силою. Что такое истинное богофильство и почему оно связано для современнаго человѣка непремѣнно съ Христомъ? Истинное богофильство есть ощущеніе божества черезъ собственную душу, ощущеніе безконечнаго — смиренное, тихое, скорбное. Человѣкъ, нѣчто личное, нѣчто индивидуальное, конечное, непосредственно соприкасается съ «окончательною причиною» міра и чувствуетъ свою малость. Онъ и ощущеніемъ, и сознаніемъ невольно ставитъ

надъ собою, какъ и вообще надъ всякимъ личнымъ началомъ, надъ всѣмъ, что живетъ и совершается въ мірѣ формъ, начало внѣміровое, сверхчувственное, безграничное. Истинное поклоненіе божеству всегда выражалось и будетъ выражаться въ экстазѣ самоумаленія, которое является неизбѣжнымъ слѣдствіемъ одновременно и полусознательнаго самоощущенія, и свѣтлой разумной логики. Таково истинное богофильство. Но почему такое богофильство идетъ, черезъ величайшее въ мірѣ историческое преданіе, къ личности Христа? Христосъ явился полнѣйшимъ выразителемъ идеи такого богофильства, живымъ разрѣшеніемъ этого трагическаго разлада между личнымъ и божескимъ началомъ, по крайней мѣрѣ насколько можно объ этомъ судить по документамъ исторіи. Онъ является истиннымъ идеаломъ человѣчества потому, что идеаломъ человѣчества отнынѣ и навсегда будетъ богочеловѣкъ. И онъ стоитъ передъ глазами, въ нашей фантазіи, какъ цѣлостный образъ новой красоты, нѣкогда уже просіявшей на землѣ и оставившей на ней лучезарные слѣды, которые направляются черезъ всю даль вѣковъ къ новому будущему и новымъ воплощеніямъ религіознаго духа въ ощутимой цѣльной красотѣ. Этотъ образъ до сихъ поръ непосредственно волнуетъ людей, съ ихъ незаконченнымъ процессомъ религіознаго развитія, со скрытою въ нихъ борьбою личнаго демонскаго начала и начала мірового, божескаго. Христосъ невидимо бродитъ между нами, по прежнему неся съ собою не миръ, а мечъ, раздѣляя людей на категоріи, кореннымъ образомъ противоположныя между собою, постепенно собирая элементы для новаго нерукотворнаго храма. Эти элементы существуютъ и возникаютъ преимущественно тамъ, гдѣ жизнь души проходитъ въ чистой непосредственности, питаясь и вдохновляясь глубокимъ самоощущеніемъ, которое «полно разума и окончательной причины». Современный человѣкъ, уже прошедшій черезъ очарованія и разочарованія разнообразнѣйшихъ внѣшнихъ культуръ, имѣетъ въ себѣ ощущеніе Христа — то или другое, сочувственное или враждебное, но живое и дѣятельное. Оно волнуетъ его и является показателемъ преобладающаго направленія всей его натуры. Въ исторіи человѣчества, быть можетъ, не было эпохи, когда имя Христа имѣло бы такое острое значеніе, какое оно имѣетъ для всего міра въ данное время, ибо именно теперь, пройдя черезъ школу научнаго и критическаго идеализма, человѣкъ получилъ возможность отдаться либо сознательному богофильству, либо сознательному богофобству. Христосъ воскресъ въ современности

для новыхъ великихъ томленій и бореній. Въ сознаніи людей ожилъ Христосъ—и ожилъ Антихристъ.

Идея Антихриста это и есть идея богофобства, ибо какъ истинно религіозное сознаніе неизбѣжно соединяется съ представленіемъ о Христѣ, такъ и истинно-демоническое сознаніе соединяется съ представленіемъ о чемъ-то противоположномъ Христу, объ Антихристѣ. Это демоническое сознаніе какъ бы возводитъ въ принципъ безмѣрное развитіе личнаго начала и отпаденіе души отъ безконечнаго мірового начала. Демоническое сознаніе хочетъ обожествить конечное, временное, преходящее. Оно имѣетъ свои изступленные экстазы, горящіе, но безплодные, яркіе, но по существу безсмысленные. Оно является бунтомъ человѣка противъ самого себя, противъ своихъ лучшихъ и глубочайшихъ ощущеній и неотразимой логики философскаго разума, — не тѣмъ бунтомъ противъ міра условныхъ цѣнностей, который ведетъ къ преображенію и спасенію, а слѣпымъ бунтомъ всепожирающаго эгоизма. Если истинно-религіозное сознаніе, въ своемъ экстазѣ, съ умиленнымъ восторгомъ обращается къ неподвижнымъ звѣздамъ небесной тверди, то сознаніе демоническое какъ бы поетъ хвалу яркому блеску падучихъ звѣздъ и горящихъ метеоровъ. Но въ хвалѣ этой, при всей неподдѣльности изступленія, слышна реторика, невольная реторика, потому что источникъ всякаго истиннаго творчества и всякаго истиннаго вдохновенія, сердце человѣческое, всегда любитъ и непремѣнно будетъ любить мудрое смиреніе. Въ сердцѣ человѣческомъ, живомъ и тепломъ, Христосъ всегда побѣждаетъ Антихриста.

Чрезмѣрное развитіе личнаго начала, доведеннаго до фанатизма, до какихъ-то сладострастныхъ фантастическихъ галлюцинацій, Достоевскій и улавливаетъ въ исторіи католицизма, съ его папствомъ, съ его воинствующей политикой, дипломатствующимъ іезуитизмомъ и кострами инквизиціи. «По моему, говоритъ Мышкинъ, римскій католицизмъ даже и не вѣра, а рѣшительно продолженіе западной римской имперіи, и въ немъ все подчинено этой мысли, начиная съ вѣры». Мышкинъ сознаетъ, что все это относится только къ римскому католичеству, въ «его сущности», не касаясь нѣкоторыхъ его отдѣльныхъ, исключительныхъ представителей. Но нужно сказать, что именно идея могущества, блескъ, что-то сатанински-гордое неразрывно соединяется съ представленіемъ о римскомъ католицизмѣ. За пышнымъ парадомъ папскаго богослуженія не видишь Христа. Духъ его не чувствуется въ глав-

ныхъ теченіяхъ исторіи католицизма, настоящій обликъ его не вошелъ въ произведенія католическаго искусства, хотя никакое искусство міра не выдвинуло столько поразительныхъ талантовъ и даже геніевъ. Быть можетъ, въ творчествѣ древнѣйшихъ мастеровъ Италіи — Сіенны, Флоренціи, Умбріи, въ этомъ мало искусномъ иконописномъ творчествѣ,—еще улавливаются наивныя, но истинно христіанскія настроенія. Христосъ постигался тогда непосредственнымъ чувствомъ. Но въ искусствѣ полнаго расцвѣта, среди великихъ идейныхъ осложненій ренессанса, мы уже не находимъ ни одного облика съ истинными чертами богочеловѣка, даже у такихъ титантовъ, какъ Микель-Анджело, Рафаэль, Леонардо-да-Винчи. Достаточно вспомнить Христа въ изумительномъ «Страшномъ Судѣ» Микель-Анджело: это не Христосъ, а разгнѣванный сатана, который собирается неумолимо судить и карать своихъ ослушныхъ воиновъ и рабовъ. И вотъ что достойно вниманія: ренессансъ, не создавшій ни одного настоящаго Христа, создалъ увлекательный образъ Антихриста. Въ Орвіетскомъ Соборѣ есть геніальная картина Лука Синьорелли—«дѣянія Антихриста», гдѣ самъ Антихристъ изображенъ по истинѣ могучими чертами. Нельзя оторваться отъ этой картины, обольстительной въ цѣльности своего непосредственнаго, можетъ быть, безсознательнаго настроенія. Изъѣздивъ всѣ сказочныя долины вѣчно зеленѣющей Умбріи, нигдѣ не находишь такой полноты идейнаго экстаза, идейнаго увлеченія богофобствомъ. Картина, конечно, написана съ церковно-лойальными намѣреніями, но величественный талантъ художника вынесъ наружу то, что было сатанинскаго въ его душѣ. Италія не имѣетъ ни одного Христа, но имѣетъ безумно-прекраснаго Антихриста.

Говоря устами Мышкина о характерѣ католичества, Достоевскій не сдѣлалъ никакой идейной ошибки. Его проницательность дала ему силу пройти сквозь всѣ миражи человѣческаго демонизма къ настоящей религіозности, къ религіи въ ея кроткомъ сіяніи, къ религіи «въ духѣ и истинѣ», хотя въ немъ самомъ бушевали и боролись всѣ стихіи міра. «Надо, говоритъ Мышкинъ, чтобы возсіялъ въ отпоръ западу нашъ Христосъ, котораго мы сохранили и котораго они не знали. Нашу русскую цивилизацію имъ неся, мы должны теперь стать передъ ними»... Большая и, можетъ быть, утѣшительная правда, прикрытая здѣсь чрезмѣрно-яркими красками недовѣрія ко всему, что не есть Россія, остается всетаки правдою. Истинно кроткое богопониманіе, исходящее изъ нетронутаго, младенчески-

чистаго народнаго сердца, таитъ въ себѣ спасеніе для цѣлаго міра. Такое богопониманіе, укрѣпленное доводами разума, не можетъ замереть ни въ своемъ внутреннемъ развитіи, ни въ своемъ распространеніи. Оно естественно должно охватить всѣ народы міра и переродить ихъ культуру, разложивъ твердые, ѣдкіе осадки ветхаго демонизма и освободивъ глубочайшіе свѣжіе токи человѣчности, которые польются въ безконечное будущее. «Откройте жаждущимъ и воспаленнымъ колумбовымъ спутникамъ берегъ новаго свѣта, откройте русскому человѣку русскій свѣтъ, дайте отъискать ему это золото, это сокровище, сокрытое отъ него въ землѣ. Покажите ему въ будущемъ обновленіе всего человѣчества и воскресеніе его, можетъ быть, одною только русскою мыслью, русскимъ Богомъ и Христомъ, и увидите, какой исполинъ, могучій и правдивый, мудрый и кроткій, выростетъ передъ изумленнымъ міромъ». Вотъ какую задачу Мышкинъ ставитъ русскому народу, этому призванному служителю всечеловѣческаго возрожденія. Это задача почти не земная, идеальная, безпредѣльно уходящая въ глубь историческихъ перспективъ. Она часть новой, спасительной красоты— именно новой, ибо со времени Христа не было еще красоты, воплощающей его богочеловѣческій духъ, и всякая красота, которая явится воплощеніемъ этого духа, будетъ новою, еще не бывалою красотою. Но для созданія этой новой красоты нужно «обновленіе» и «воскресеніе» всего человѣчества, нужно пристать къ новому берегу, перейти всѣми своими помыслами, чувствами, а главное инстинктами въ «новый свѣтъ». Какое изумительное предслышаніе и предвосхищеніе духовныхъ томленій современнаго момента и какое простое, сильное и неразрушимое выраженіе лучшихъ мечтаній человѣчества, — безъ нездоровыхъ извращеній современной минуты, современнаго поколѣнія. Устами Мышкина Достоевскій зоветъ русскаго человѣка къ страшной внутренней работѣ: надо еще откопать изъ подъ земли, отъискать то «золото», то «сокровище», которое и есть не раскрывшееся богатство человѣческой души. Великая задача обновленія всего міра не можетъ не вдохновить русскаго человѣка на истинные подвиги. Мышкинъ «страшно вѣритъ» въ русскую душу, въ ея міровое предназначеніе, въ ея невольное, неуклонное стремленіе къ новому берегу, къ новой жизни. «Есть что дѣлать на нашемъ русскомъ свѣтѣ, вѣрь мнѣ»! восклицаетъ онъ. «На русскомъ свѣтѣ» надлежитъ произвести правдивую оцѣнку и переоцѣнку всего существующаго.

Вдохновенное изліяніе Мышкина, все болѣе приближающееся къ послѣднему экстазу, прерывается внѣшней суматохой: онъ «неосторожно махнулъ рукой, какъ-то двинулъ плечомъ и... раздался всеобщій крикъ»—одинъ изъ его конвульсивно размашистыхъ жестовъ сбросилъ на полъ драгоцѣнную китайскую вазу. Именно относительно этого предупреждала его Аглая! «Не стыдъ, не скандалъ, не страхъ, не внезапность поразили его больше всего, а сбывшееся пророчество». Онъ былъ пораженъ до сердца и стоялъ «въ испугѣ, чуть не мистическомъ». «Еще мгновеніе, и какъ будто все передъ нимъ расширилось, вмѣсто ужаса — свѣтъ и радость, восторгъ. Стало спирать дыханіе и... но мгновеніе прошло». Дойдя до вершинъ пророческой логики и начертивъ для людей всеохватывающую задачу, Мышкинъ на минуту останавливается: кажется, онъ сказалъ все, что было у него на душѣ. Напряженіе его духовныхъ силъ приводитъ его къ тому состоянію, въ которомъ начинаетъ изнемогать его тѣло, воспламеняется мозгъ и зажигается экстазъ, «полный разума и окончательной причины». Благополучно прошедшее мгновеніе этого экстаза даетъ ему новыя озаренія, новыя глубочайшія созерцанія. Онъ сидѣлъ «очарованный», въ глазахъ его блестѣли слезы, «все въ немъ было порывисто, смутно и лихорадочно». Онъ опять заговорилъ,—все быстрѣе, все «чуднѣе и одушевленнѣе». Всякій предметъ, мелькающій въ разговорѣ, онъ возноситъ на какую-то фантастическую высоту, и всякое земное понятіе, даже самое суетное, сверкаетъ у него, на этой высотѣ, какъ чистое золото въ лучахъ утренней зари. Его пиѳическое безуміе обнимаетъ теперь весь міръ, не только людей, но и природу. «Знаете, говоритъ онъ, я не понимаю, какъ можно проходить мимо дерева и не быть счастливымъ, что видишь его? Говорить съ человѣкомъ и не быть счастливымъ, что любишь его?.. Посмотрите на ребенка, посмотрите на Божью зарю, посмотрите на травку, какъ она ростетъ, посмотрите въ глаза, которые на васъ смотрятъ и васъ любятъ». Вся поэзія жизни, со всею свѣжестью ощущеній и съ тою силою, которая просыпается въ людяхъ въ послѣднія мгновенія, при разлукѣ, переливается въ этихъ словахъ. Но это и есть то мгновеніе, за которымъ у Мышкина начинается припадокъ. «Аглая быстро подбѣжала къ нему, успѣла принять его въ свои руки и съ ужасомъ, съ искаженнымъ болью лицомъ, услышала дикій крикъ духа, сотрясшаго и повергшаго несчастнаго». Это крикъ демона—личнаго начала, побѣжденнаго

божествомъ, крикъ Антихриста, изгоняемаго Христомъ,—это невыносимыя страданія тѣла, не вмѣщающаго безмѣрныхъ восторговъ духа.

Мышкинъ — это пророкъ нѣжнаго и кроткаго богопониманія, которое онъ проповѣдуетъ въ простыхъ, народныхъ русскихъ образахъ. Конечно, уже самая идея богофильства, побѣждающаго человѣческій демонизмъ, заключаетъ въ себѣ всѣ основныя черты новой религіозной мысли. Но у Достоевскаго, можетъ быть, національнѣйшаго изъ русскихъ художниковъ, эта идея должна была пріобрѣсти окраску, особенно характерную для Россіи. Русское воображеніе не смущено и не напугано могучимъ и обольстительнымъ образомъ Антихриста. Наивный дѣтскій взглядъ улавливаетъ въ мірѣ то-же, что постигается съ вершинъ культуры, прошедшей черезъ всѣ испытанія ума и черезъ всѣ искушенія духа и достигшей сознательной гармоніи съ лучшими влеченіями сердца. Мышкинъ разсказываетъ Рогожину о русской бабѣ, которая набожно перекрестилась при видѣ первой улыбки своего ребенка. Получивъ эту радость, она возсылаетъ благодарность тому, кого считаетъ своимъ отцомъ, отцомъ всѣхъ вообще людей. Въ этомъ упрощенномъ взглядѣ на божество, въ этомъ представленіи о людяхъ, какъ о дѣтяхъ, Мышкинъ видитъ «глубокую, тонкую и истинно религіозную мысль, такую мысль, въ которой вся сущность христіанства разомъ выразилась». Въ самомъ дѣлѣ, этотъ взглядъ простой русской бабы заключаетъ въ себѣ большую умилительную правду, — ту мудрость смиренія, къ которой приводятъ, другими, болѣе сложными путями, наука и философія. Весь міръ людей превращается въ міръ дѣтей, живущихъ, развивающихся, борящихся подъ невидимымъ благостнымъ покровомъ. И здоровые, и больные, и трезвые, и «пьяненькіе», и мудрецы, и герои — все это дѣти, всегда безпомощные—даже въ блескѣ земного великолѣпія, всегда безсильные—даже въ злодѣяніяхъ, всегда взывающіе о сочувствіи и состраданіи. Маленькія величины въ безконечномъ мірѣ, но съ способностью къ безконечному развитію.

СТАТЬЯ ЧЕТВЕРТАЯ.

Рогожинъ.

Когда изучаешь большого художника, каждая мелочь, такъ или иначе дѣйствовавшая на процессъ его творчества, пріобрѣтаетъ интересъ и значеніе. Хочется уловить въ современной обстановкѣ уцѣлѣвшіе слѣды предварительной, черновой работы его фантазіи и мысли, и, такъ сказать, пройти вмѣстѣ съ нимъ путь внѣшнихъ впечатлѣній, которымъ онъ далъ окончательную обработку въ одиночествѣ своего поэтическаго настроенія. Переходя къ обрисовкѣ Рогожина, я невольно захотѣлъ побродить по шумному перекрестку Гороховой и Садовой, гдѣ находился, по описанію Достоевскаго, его «большой, мрачный домъ, въ три этажа, безъ всякой архитектуры». Одинъ изъ четырехъ домовъ, стоящихъ на перекресткѣ, обращаетъ на себя особенное вниманіе. Этотъ огромный, старинный, безстильный домъ, къ которому словно искусственно, въ позднѣйшее время, придѣланы выходящій на Садовую фронтонъ и колонки, кажется угрюмымъ и скучнымъ, несмотря на свой грязновато-красный цвѣтъ. Правда, окна теперь не рѣдкія, какъ въ домахъ описаннаго Достоевскимъ типа, но массивныя стѣны и въ особенности выходящая на Гороховую большая стеклянная дверь, вмѣсто воротъ, какую встрѣчаешь очень рѣдко и о которой говорится въ романѣ, волнуютъ воображеніе, какъ руины какого-то характернаго художественнаго цѣлаго. Смотришь на этотъ домъ съ противоположнаго тротуара Гороховой и вдаешься въ странную иллюзію: кажется, что тутъ именно стоялъ Мышкинъ, всматриваясь въ окна, что сюда, черезъ эти стеклянныя двери, Рогожинъ провелъ къ себѣ Настасью Филипповну, которая нашла здѣсь конецъ

своимъ волненіямъ и страданіямъ. Міръ жизни вдругъ какъ-бы сливается съ міромъ искусства. То, что дѣлается теперь, вся эта суматоха оживленныхъ улицъ, съ звонками конокъ, съ пересѣкающими другъ друга теченіями толпы, отступаетъ на задній планъ, представляется неважнымъ и невиднымъ по сравненію съ мощными созданіями Достоевскаго, которыя выражаютъ самую суть жизни. На этомъ перекресткѣ живешь съ Рогожинымъ. Онъ стоитъ передъ глазами, какъ живой.

Молодой человѣкъ, «лѣтъ двадцати семи, небольшого роста, курчавый и почти черноволосый, съ сѣрыми, маленькими, но огненными глазами» — таковъ Рогожинъ. «Носъ его былъ широкъ и сплюснутъ, лицо скулистое. Тонкія губы безпрерывно складывались въ какую-то наглую, насмѣшливую и даже злую улыбку. Но лобъ его былъ высокъ и хорошо сформированъ и скрашивалъ неблагородно развитую нижнюю часть лица». Каждый анатомическій признакъ имѣетъ здѣсь психологическое значеніе. Въ небольшомъ, невысокомъ тѣлѣ сдавлена огромная сила характера и страстей. Эти курчавые, почти черные волосы, въ противоположность бѣлокурымъ волосамъ Мышкина, даютъ чувствовать яркую индивидуальность, замкнутую для широкой міровой жизни. Сѣрые, но огненные, маленькіе глаза тоже выражаютъ суровое одиночество души, скупость въ общеніи съ жизнью и людьми: подобно небольшимъ и рѣдкимъ окнамъ его дома, они какъ-бы пропускаютъ мало свѣтовыхъ и красочныхъ впечатлѣній. Но за то полученныя впечатлѣнія пріобрѣтаютъ у Рогожина огненный характеръ, переходятъ въ страсть. Высокій, хорошо сформированный лобъ, представляющій контрастъ съ грубой и некрасивой нижней частью лица, указываетъ на мощный природный умъ, непреодолимый, упорный и ясный въ примѣненіи къ обычнымъ обстоятельствамъ жизни, сектантски-суровый въ вопросахъ внутренняго убѣжденія.

Въ Рогожинѣ сразу чувствуется личность, высоко стоящая надъ толпой. Его улыбка—наглая, насмѣшливая и злая—является какъ-бы выраженіемъ его молчаливой, но неустанной критики всего окружающаго. Ея наглость—это безсознательное, но дерзко-откровенное высокомѣріе Рогожина. Насмѣшка и злость—это его отвращеніе отъ всякой жизненной пошлости, отъ всего мелкаго и своекорыстнаго и конвульсія его сатанинскихъ страстей. На первой-же страницѣ романа видишь его въ намекахъ, но цѣликомъ. Одно и то-же лицо, одна и та-же характерная маска стоитъ передъ нами

отъ начала до конца. Онъ является передъ нами уже захваченнымъ бѣшеною страстью къ Настасьѣ Филипповнѣ, и эта страсть накладываетъ свою неподвижную печать на его наружность. «Особенно была примѣтна въ этомъ лицѣ его мертвая блѣдность, придававшая всей физіономіи молодого человѣка изможденный видъ, несмотря на довольно крѣпкое сложеніе, и вмѣстѣ съ тѣмъ что-то страстное, до страданія». Эта мертвая блѣдность, можетъ быть, болѣе чѣмъ что-либо другое, даетъ намъ чувствовать серьезность и глубину натуры Рогожина. Въ своихъ страстяхъ онъ доходитъ до страданія и потому самыя эти страсти являются великимъ дѣломъ его жизни. По истинѣ демонская любовь его къ Настасьѣ Филипповнѣ стоитъ въ его душѣ палящимъ зноемъ на протяженіи всего романа, и самая неподвижность его экспрессіи—злой, наглой и конвульсиво-страдальческой—служитъ выраженіемъ «односоставности» его настроеній. Вездѣ, гдѣ-бы ни появлялся Рогожинъ, Достоевскій показываетъ намъ его съ тѣми-же неизмѣнными признаками его напряженной внутренней жизни. При этомъ Рогожинъ «ужасно молчаливъ», какъ говоритъ о немъ Ипполитъ. Говоря о его любви въ письмѣ къ Аглаѣ, Настасья Филипповна пишетъ: «Я читаю это каждый день въ двухъ ужасныхъ глазахъ, которые постоянно на меня смотрятъ, даже и тогда, когда ихъ нѣтъ предо мною. Эти глаза теперь молчатъ (они все молчатъ), но я знаю ихъ тайну... Онъ все молчитъ». Можно сказать, что этими данными Рогожинъ обрисованъ весь, до конца. Простая натура, цѣльное стихійное существо, онъ естественно дѣлается героемъ въ трагической исторіи Настасьи Филипповны. Его демонъ встрѣчается съ ея демономъ, и трагедія доходитъ до своихъ глубочайшихъ глубинъ, потому что въ обоихъ, подъ яркою, бѣшеною жизнью страстей, живетъ и ропщетъ божество. Мы уже знаемъ, какая борьба между демонской и божеской стихіей происходитъ въ душѣ Настасьи Филипповны. Она не можетъ утаить своихъ страданій и, съ чисто женскимъ изступленіемъ, заливаетъ свою жизнь слезами и прорывается въ крикахъ отчаянія и самообличенія. Рогожинъ молчитъ, «ужасно молчитъ». Божество терзаетъ его въ глубинѣ души, но борьба двухъ стихій не развертывается въ немъ со всею полнотою, не захватываетъ его вниманія, потому что его очаровалъ, загипнотизировалъ другой демонъ—бѣсовская красота Настасьи Филипповны. Его великій умъ какъ-бы не вовлеченъ въ жизнь его души, онъ любитъ слѣпо, безъ размышленій, безъ оглядки, одною

только неодухотворенною, необожествленною страстью, и потому его любовь къ Настасьѣ Филипповнѣ, во всѣхъ ея проявленіяхъ, имѣетъ характеръ разрушительной злобы. Онъ взялъ въ душу свою только демонскую красоту ея и эта красота бросила вызовъ на смертельную борьбу его демонскимъ силамъ. Такая борьба, при такихъ натурахъ, неукротимыхъ и рвущихся къ предѣламъ всего возможнаго въ жизни, неизбѣжно должна была привести къ смерти. Уже послѣ краткаго знакомства съ Рогожинымъ Мышкинъ высказываетъ убѣжденіе, что если-бы онъ и женился на Настасьѣ Филипповнѣ, то «черезъ недѣлю, пожалуй, и зарѣзалъ-бы ее». Своимъ яснымъ духовнымъ зрѣніемъ Мышкинъ заранѣе видитъ всю линію его страсти до конца.

Какъ это бываетъ у цѣльныхъ натуръ, любовь Рогожина къ Настасьѣ Филипповнѣ начинается съ перваго взгляда на нее. Переходя черезъ Невскій, онъ видитъ, какъ она выходитъ изъ магазина и садится въ карету. «Такъ меня тутъ и прожгло», разсказываетъ онъ Мышкину. Одно мгновеніе—но демоны уже встрѣтились и схватились. Вечеромъ онъ идетъ смотрѣть на нее въ театръ. «Всю ту ночь не спалъ», продолжаетъ онъ свой разсказъ. На слѣдующее утро онъ захватываетъ, очертя голову, отцовскія деньги и покупаетъ для нея пару драгоцѣнныхъ брилліантовыхъ подвѣсокъ. Въ немъ заиграла демонская фантазія, обольстительная и искушающая. Онъ не можетъ дать ей никакихъ сокровищъ изъ собственной души, но онъ сорвалъ бы звѣзды съ неба, чтобы искусить и соблазнить ея сердце. Однако, купивъ подвѣски, онъ не рѣшается идти къ ней одинъ, не рѣшается даже поднести ихъ отъ своего имени. «Что у меня тогда подъ ногами, что предо мною, что по бокамъ, — ничего я этого не знаю и не помню». Съ самаго начала демонъ Настасьи Филипповны оказывается сильнѣе его демона. Всегда наглый, откровенно высокомѣрный, онъ робѣетъ и смущается передъ нею. «Я и ростомъ малъ, и одѣтъ, какъ холуй, и стою, молчу, на нее глаза пялю, потому стыдно». Настасья Филипповна принимаетъ подарокъ и съ царственнымъ величіемъ уходитъ, оставляя гостей. «Ну, вотъ, зачѣмъ я тутъ не померъ тогда же!» Съ этого момента любовь его превращается въ ужасное страданіе. Мышкинъ сразу проникъ въ самую глубину его разсказа. Гдѣ силы напрягаются до такихъ фантастическихъ размѣровъ, гдѣ земная природа уже соприкасается съ ужасами смерти, тамъ глаза Мышкина усматриваютъ пути къ небу.

Настасья Филипповна, узнавъ подробности подношенія Рогожина, тоже оцѣнила силу его любви—именно то, что онъ принесъ ей свой первый даръ «изъ подъ такой грозы», не убоявшись ужаснаго отцовскаго гнѣва. Они сразу становятся другъ противъ друга, какъ бы уже связанные между собою и въ то же время враждующіе. Онъ ищетъ побѣды надъ ней, но демонъ его стихійныхъ страстей чуетъ невозможность полнаго торжества. Рогожинъ изнемогаетъ въ своихъ напряженіяхъ и распаляется въ своей любви до дикой злобы. Самая его любовь есть только злоба, ибо тяжелыя броженія его стихій ни на минуту не смягчаются чувствомъ чисто-человѣческой нѣжности. Увидѣвъ Настасью Филипповну послѣ временнаго отсутствія изъ Петербурга, у Гани, «онъ такъ поблѣднѣлъ, что даже губы его посинѣли». При встрѣчѣ съ любимой женщиной онъ не чувствуетъ никакой радости—одну только судорогу страсти, даже безъ проблеска свѣтлаго сердечнаго волненія, которое объединяетъ людей на землѣ, но которое имѣетъ небесное происхожденіе. Въ этой же встрѣчѣ Достоевскій, чуть замѣтнымъ штрихомъ, отмѣчаетъ одну черту въ настроеніяхъ Рогожина, проходящую черезъ весь романъ и страшно для него характерную. Встрѣтивъ у Гани, въ обществѣ Настасьи Филипповны, и Мышкина, Рогожинъ восклицаетъ: «Какъ? и ты тутъ, князь? Все въ штиблетишкахъ, э-эхъ!» Послѣдній вздохъ, въ той же фразѣ, относится не къ Мышкину: онъ «вздохнулъ, уже забывъ о князѣ и переводя взглядъ опять на Настасью Филипповну, все подвигаясь и притягиваясь къ ней, какъ къ магниту». Его вниманіе, даже теперь, когда онъ говоритъ съ другими, сосредоточено только на ней, и можно сказать, что слова одной и той же фразы какъ бы смотрятъ у него въ разныя стороны. Эта его внѣшняя разсѣянность при глубокой внутренней сосредоточенности отмѣчается Достоевскимъ въ нѣсколькихъ мѣстахъ романа. «Одно только оставалось у него постоянно въ виду—въ памяти и въ сердцѣ, въ каждую минуту, въ каждое мгновеніе». Все остальное «перестало для него существовать». Постоянно притягиваемый ею, какъ магнитомъ, какъ чарами бѣсовской магіи, онъ уже не свободенъ въ движеніяхъ своей души. Схватившись съ ней въ неравной борьбѣ, онъ чувствуетъ ея фатальную власть надъ собою, свое безсиліе, свою «потерянность» и готовъ смотрѣть на нее, какъ на божество. Но это божество не кроткое, не лучезарное, не съ неба глядящее, а земное, по земному могущественное, демонски капризное. Придя на ве-

черъ къ Настасьѣ Филипповнѣ и принеся ей сто тысячъ рублей, чтобы увлечь ее на безумный кутежъ, онъ при видѣ нея опять блѣднѣетъ и на мгновеніе останавливается. Онъ кладетъ на столъ пачку денегъ, завернутыхъ въ листъ газетной бумаги, на минуту— по приглашенію Настасьи Филипповны, — садится, но сейчасъ-же поднимается со стула и все время, полный напряженной тревоги, остается на ногахъ. Услыхавъ, что Настасья Филипповна согласна ѣхать съ нимъ, онъ «реветъ» въ радостномъ изступленіи: «Ѣдемъ! Ей, вы.... кругомъ.... вина! Ухъ!» Рядъ дикихъ безсвязныхъ восклицаній рисуетъ бѣшеную вакханалію его души. «Моя! Все мое! Королева! Конецъ! Не подходи!» Онъ самъ не знаетъ, кому кричитъ это «не подходи», повторяющееся много разъ. Въ эту минуту онъ видитъ себя и ее отрѣзанными отъ прочаго міра и какъ-бы хочетъ захватить ее, свою безумно-желанную добычу, въ неприступный магическій кругъ своей ненасытной страсти. На одну минуту передъ нимъ открылись міры безумныхъ демонскихъ наслажденій. А Настасья Филипповна, давъ волю своей мстительной злобѣ на окружающихъ, недавно еще унижавшихъ ее людей, еще болѣе разжигаетъ сатанинскіе экстазы Рогожина. Стотысячная пачка денегъ брошена ею въ каминъ. Она хочетъ унизить своего жениха, Ганю, заставивъ его вытащить эту пачку «голыми руками» изъ огня. Среди всеобщаго смущенія «Рогожинъ обратился въ одинъ неподвижный взглядъ. Онъ оторваться не могъ отъ Настасьи Филипповны, онъ упивался, онъ былъ на седьмомъ небѣ». «Вотъ это такъ королева! повторялъ онъ поминутно, обращаясь кругомъ къ кому ни попало. — Вотъ это такъ по нашему!—вскрикивалъ онъ, не помня себя. — Ну, кто изъ васъ, мазурики, такую штуку сдѣлаетъ—а?» Земное божество Рогожина, его королева возносится вмѣстѣ съ нимъ въ какомъ-то демонскомъ полетѣ на страшную, головокружительную высоту надъ всѣми, кто окружаетъ ихъ. Въ ея презрѣніи къ мелкимъ людямъ, въ ея желаніи унизить и растоптать жалкую, подлую душу Гани, въ ея могущественномъ, безоглядномъ размахѣ, съ которымъ она бросаетъ деньги въ огонь, есть настоящая красота, все-очаровывающая и все-побѣждающая земная сила, которая кажется на мгновеніе полнотою и совершенствомъ человѣческой души. На мгновеніе забываешь, что этотъ согласный полетъ двухъ демоновъ немедленно разрѣшится новою ожесточенною борьбою между ними, потому что демонскія силы никогда не могутъ быть въ гармоніи между собою: каждый демонъ хочетъ

себѣ всего, каждый ищетъ себѣ полной побѣды надъ другимъ. Отпавъ отъ единой, все связующей божественной стихіи, они уже не могутъ слить свои силы въ нѣчто цѣльное и стройное, потому что для такого сліянія нужно отказаться отъ части своего личнаго могущества.

Дѣйствительно, съ этого момента вся любовь Рогожина къ Настасьѣ Филипповнѣ превращается въ сплошную злобу. Капризы ея характера и темперамента, невозможность овладѣть ею всецѣло, окончательно не даютъ успокоенія его страсти. Романъ въ самомъ разбѣгѣ, но уже чувствуется его кровавая развязка. Передъ воображеніемъ мелькаетъ ножъ въ рукѣ Рогожина. Въ душѣ его нѣтъ ничего, что смягчало-бы порывы его злобной жгучей ревности. «Никакой такой во мнѣ нѣтъ къ ней жалости», говоритъ онъ Мышкину, сравнивая свое и его чувство къ Настасьѣ Филипповнѣ. Онъ знаетъ, что и ея чувство къ нему больше похоже на ненависть. Онъ знаетъ, на чемъ держатся ихъ постоянно прерываемыя отношенія и понимаетъ, что именно съ нимъ она проявитъ себя со стороны своихъ могучихъ, но по существу низменныхъ влеченій. «Съ тобой,—продолжаетъ онъ въ разговорѣ съ Мышкинымъ,—она будетъ не такая, а со мной вотъ именно такая». Ея бѣсовская красота, пробуждая недобрые инстинкты въ немъ, и въ ней самой поднимаетъ все безуміе ненасытныхъ желаній, яростное кипѣніе изнурительныхъ страстей. Въ изступленіи вѣчной, непрекращающейся борьбы они постоянно стремятся унизить другъ друга, хотя Рогожинъ ни на минуту не теряетъ сознанія ея превосходства и не перестаетъ преклоняться передъ чарами ея демона. Однажды онъ, въ порывѣ ревности, назвалъ ее унизительнымъ словомъ и затѣмъ «кинулся на нее, да тутъ же до синяковъ и избилъ». Но Настасья Филипповна съумѣла наказать его, какъ человѣкъ, сознающій свою власть и умѣющій мучить такую натуру. И Рогожину приходится пройти всѣ муки до конца, извѣдать всѣ страданія, связанныя съ обезсиливающими его восторгами передъ ея красотой и ея неслыханною дерзостью. «Вотъ встанешь съ мѣста,—признается онъ ей въ такую минуту,—пройдешь мимо, а я на тебя гляжу и за тобою слѣжу. Прошумитъ твое платье, у меня сердце падаетъ. А выйдешь изъ комнаты, я о каждомъ твоемъ словечкѣ вспоминаю, и какимъ голосомъ, и что сказала. А ночь всю эту ни о чемъ и не думалъ, все слушалъ, какъ ты во снѣ дышала, да какъ раза два шевельнулась». Выслушавъ разсказъ

Рогожина объ ихъ взаимныхъ униженіяхъ и мученіяхъ, Мышкинъ высказываетъ увѣренность, что онъ зарѣжетъ ее и что сама Настасья Филипповна, увлекаемая его любовью, фатально идетъ на этотъ ножъ. «Я слыхивалъ, говоритъ онъ, что есть такія, что такой любви ищутъ». Не развивая своей мысли, онъ выражаетъ этимъ какъ-бы цѣлую теорію страсти и трагедіи страстной натуры. Предоставленная самой себѣ, не спасаемая равнодѣйствіемъ духовныхъ, возвышенныхъ силъ, она невольно несется къ своей погибели. Ее влечетъ въ бездну, какъ оторвавшійся отъ скалы камень. Настасья Филипповна безсознательно ищетъ борьбы, со всѣми ея опасностями, потому что надъ нею, въ самомъ дѣлѣ, виситъ фатумъ, потому что ея демонская дерзость должна разрѣшиться смертью. Кажется, что ея судьба направляется только беззаконными капризами ея души, а между тѣмъ сама жизнь, со всѣми ея непреложными и таинственными законами, ведетъ ее къ своимъ высшимъ цѣлямъ. Она испытаетъ до послѣднихъ предѣловъ разрушительную силу своего зла, чтобы въ концѣ концовъ явиться безсильною жертвою мстительной страсти Рогожина и искупить свою безчеловѣчную демонскую гордыню. «Да потому-то она и идетъ за меня,— говоритъ о ней Рогожинъ,—что навѣрно за мной ножъ ожидаетъ!.. Коли выйдетъ, такъ ужъ вѣрно говорю, что со зла выйдетъ». Въ самомъ дѣлѣ, Настасья Филипповна не сомнѣвается въ томъ, что готовитъ ей Рогожинъ. Въ письмѣ къ Аглаѣ она говоритъ: «Я увѣрена, что у него въ ящикѣ спрятана бритва... Я бы его убила со страху, но онъ меня убьетъ прежде».

Въ романѣ не описывается самая сцена убійства Настасьи Филипповны, но воображеніе читателя возсоздаетъ ее по немногимъ штрихамъ, которые даны въ словахъ Рогожина. Она убѣжала съ нимъ, къ нему отъ Мышкина—въ подвѣнечномъ платьѣ, полусъумасшедшая. Охваченная бредомъ, трепещущая при мысли о покинутомъ Мышкинѣ, она ложится въ постель, убаюкивая себя мечтою объ отъѣздѣ — подальше отъ Петербурга и его невыносимыхъ мученій. Рогожинъ бдитъ надъ нею. Онъ знаетъ, что и похитивъ ее у Мышкина, онъ не завладѣлъ ея душой и не спасъ себя отъ пытки неукротимой ревности. Можетъ быть, именно теперь, окончательно захвативъ ее въ свой скучный и мрачный домъ, подъ свое сильное демонское крыло, онъ еще дальше отъ нея, чѣмъ когда бы то ни было. Прежде, въ самомъ раздвоеніи ея натуры, съ двойнымъ тяготѣніемъ отъ него къ Мышкину и отъ

Мышкина къ нему, онъ минутами находилъ ее для себя, чувствовалъ ея влеченіе къ себѣ. Теперь, когда она навсегда у него, когда ей нѣтъ возврата къ Мышкину, она неизбѣжно уйдетъ отъ него, Рогожина, всѣми своими лучшими настроеніями и помыслами. Ея молчаливое присутствіе, ея сонъ, ея дыханіе, все это разжигаетъ въ немъ ужасныя муки. Мозгъ его воспаленъ. Подъ утро онъ вынимаетъ изъ запертаго ящика давно приготовленный ножикъ и однимъ ударомъ въ сердце, «подъ самую лѣвую грудь», перерѣзываетъ нить ея земной жизни. «А крови всего этакъ съ полложки столовой на рубашку вытекло. Больше не было»,—разсказываетъ онъ Мышкину. Красота Настасьи Филипповны не пострадала въ изображеніи Достоевскаго, даже въ эту послѣднюю трагическую минуту. Передъ нами чистый бездыханный мраморъ, чуть-чуть тронутый кровавымъ пятномъ. Въ ней замерли ея демонскія страсти, и черты ея лица выражаютъ одну только небесную тишину. Ножъ Рогожина разрѣшилъ тяжелыя осложненія ея внутренней жизни и далъ ей единственное возможное для нея успокоеніе.

Смерть Настасьи Филипповны положила конецъ и любовнымъ страданіямъ Рогожина. Нужно думать, что отнынѣ въ жизни его, окончательно переломленной судомъ и каторгой, будутъ развиваться тѣ силы его души, которыя даютъ себя чувствовать и на протяженіи романа, но которыя были придавлены его страстью. Эти силы—его «большой умъ», который замѣчаетъ въ немъ и Настасья Филипповна, и потребность вѣры, о которой говоритъ Мышкинъ. Въ такой натурѣ, какъ натура Рогожина, эти силы тоже могутъ быть доведены до страсти: «у тебя во всемъ страсть, говоритъ ему Настасья Филипповна, — все ты до страсти доводишь». Этой новой, яркой полосы въ его существованіи, отнынѣ болѣе сдержанномъ, но и болѣе глубокомъ, мы уже не видимъ, но такая полоса является неизбѣжнымъ результатомъ всѣхъ пережитыхъ имъ испытаній. На судѣ онъ даетъ «прямыя, точныя и совершенно удовлетворительныя показанія». Ни одного лишняго слова, ни малѣйшей попытки оправдаться. «Рогожинъ былъ молчаливъ во время своего процесса». Свой приговоръ онъ выслушалъ «сурово, безмолвно и задумчиво». Этими бѣглыми намеками эпилога Достоевскій показываетъ намъ душу Рогожина — серьезную и могучую— уже въ свѣтѣ новыхъ настроеній. Его умъ и его потребность въ вѣрѣ должны развернуться и закалиться въ новомъ періодѣ его жизни, послѣ того, какъ общество совершитъ надъ нимъ свой судъ и свою расправу.

Умъ Рогожина, ясный, простой и трезвый, не похожій на «главный» высшій умъ Мышкина, постоянно блещетъ въ романѣ своимъ холоднымъ сіяніемъ. Онъ чувствуется въ его всегда злой, ѣдкой улыбкѣ, которою онъ молча отвѣчаетъ на впечатлѣнія отъ мелкой, пошлой жизни окружающихъ людей. Онъ чувствуется въ его отношеніяхъ къ Мышкину, къ Настасьѣ Филипповнѣ, въ рѣзкомъ, безпощадномъ судѣ надъ позерствомъ чахоточнаго Ипполита. То, что можно прозрѣть «не главнымъ» умомъ, онъ прозрѣваетъ до конца, и потому во всемъ его поведеніи, при бѣшенствѣ его чувствъ, нѣтъ никакой наивности: все твердо, рѣшительно, неумолимо. Когда онъ говоритъ съ Мышкинымъ, то, при всемъ различіи въ ихъ полетѣ, видишь ихъ обоихъ на страшной умственной высотѣ. Этотъ свѣтлый умъ, который кипитъ и пѣнится въ самыхъ его сатанинскихъ чувствахъ, и дѣлаетъ возможнымъ его романъ съ Настасьей Филипповной, при всей его некультурности, при всей ея гордости. Она понимаетъ, что такая страсть, какъ страсть Рогожина, свойственна только исключительнымъ, невульгарнымъ натурамъ, а его молчаливый, пронзительный умъ дѣлаетъ его титаномъ среди обыкновенныхъ человѣческихъ фигуръ и вынуждаетъ къ уваженію и смиренію передъ судьбой. Ей не обидно умереть отъ руки Рогожина.

Но умъ Рогожина, трезвый и земной, не почерпаемый изъ экстазовъ души, дѣйствуетъ у него отдѣльно отъ болѣе глубокихъ его потребностей—отъ потребности вѣры. Онъ ищетъ Бога—незамѣтно, молча, въ тѣ небольшіе, слишкомъ небольшіе промежутки времени, когда въ немъ затихаютъ бури страсти. Можетъ быть, его трезвый умъ и безумныя молодыя чувства навсегда выбросили его изъ той колеи, въ которой проходила жизнь его отца—раскольника и изувѣра. Та узкая вѣра, которая могла перейти къ нему по наслѣдству, стала для него уже невозможною. Но Рогожинъ ищетъ новыхъ, достойныхъ для себя путей къ вѣрѣ. Въ романѣ даны нѣкоторыя великолѣпныя черты этого исканія религіи, исканія Бога. Говоря о томъ, что въ Россіи многіе «нонѣ» не вѣруютъ, Рогожинъ «ѣдко» усмѣхается: онъ знаетъ истинную цѣну этому легкомыслію въ вопросахъ вѣры! Въ глубинѣ его души есть та многодумная серьезность, которая равняетъ исканіе вѣры присутствію вѣры. Потому-то въ моменты самыхъ злыхъ порывовъ что-то шевелится въ его глубинѣ, что-то противодѣйствуетъ его демону и прорывается въ чисто русской символизаціи. Онъ борется съ собою, хотя и безуспѣшно. Чтобы «отвести» свою руку отъ Мышкина, онъ братается

съ нимъ, мѣняясь крестами, подводитъ его подъ благословеніе впавшей въ дѣтство старушки матери. Какая дивная сцена, какія слова Рогожинъ говоритъ матери и самому Мышкину! Какая трогательная, чисто народная символизація! Въ своихъ отношеніяхъ къ Настасьѣ Филипповнѣ онъ тоже дѣлаетъ усилія, чтобы облагородить себя. Онъ начинаетъ читать книги. «Рогожинъ за книгами, — восклицаетъ Мышкинъ, — развѣ уже это не жалость». Пробуждая въ себѣ работу ума и духа, онъ хочетъ пробудить въ себѣ и свое человѣческое сердце, придушенное злыми страстями. «Рогожинъ на себя клевещетъ, говоритъ Мышкинъ,—у него огромное сердце, которое можетъ и страдать, и сострадать». Какая удивительная свѣжая черта въ романѣ: для этой цѣльной натуры чтеніе является, въ данномъ случаѣ, дѣломъ спасительнымъ для его души въ самомъ широкомъ и глубокомъ смыслѣ этого слова. «Чтеніе книжное—подвигъ благочестія», говоритъ Буслаевъ относительно людей стараго времени. Такимъ именно подвигомъ благочестія оно является и для Рогожина. Онъ ищетъ вѣры и ищетъ помощи себѣ, въ своемъ исканіи, вездѣ, гдѣ можно. Надъ дверью своей онъ повѣсилъ картину Гольбейна,—«Снятіе съ креста», на которую онъ любитъ смотрѣть, хотя болѣе тонкая натура, какъ Мышкинъ, понимаетъ, что картина эта является плохимъ орудіемъ религіознаго возрожденія. «Онъ хочетъ силою воротить свою потерянную вѣру», говоритъ Мышкинъ. Онъ «все-таки боецъ». Нужно, чтобы смирились бѣсовскія силы, нужно, чтобы умъ его многое и по иному пережилъ и переработалъ—тогда Рогожинъ войдетъ въ вѣру всею своей натурою и доведетъ ее до страсти,—другого, высшаго порядка.

Послѣднія страницы романа, предшествующія эпилогу, представляютъ въ художественномъ и психологическомъ отношеніи нѣчто загадочно-великолѣпное. Читаешь ихъ съ волненіемъ и смущеніемъ, и чѣмъ больше перечитываешь, стараясь осмыслить для себя детали заключительнаго эпизода, тѣмъ болѣе входишь въ глубину двухъ изображенныхъ душъ и улавливаешь ихъ неразложимую, живую суть. Достоевскій писалъ эти страницы, охваченный тѣмъ великимъ безуміемъ, которое давало ему возможность сродняться съ тайнами жизни, съ тѣмъ, что ускользаетъ отъ всякаго разсудочнаго анализа и постигается и передается только въ фантастическихъ образахъ,—въ какихъ-то многозначительныхъ, волнующихъ символахъ. Передъ нами Мышкинъ и Рогожинъ, одинъ какъ бы на границѣ своей недолгой сознательной жизни среди людей — передъ

окончательнымъ наступленіемъ идіотизма, другой — послѣ убійства Настасьи Филипповны, съ воспаленіемъ въ мозгу.

Не находя—послѣ бѣгства Настасьи Филипповны — Рогожина, Мышкинъ ждетъ его сначала у себя въ гостинницѣ, а затѣмъ направляется къ нему. Душа его встревожена мрачными предчувствіями. Проходя по своему корридору, онъ думаетъ: «что если онъ вдругъ теперь выйдетъ изъ того угла и остановитъ меня у лѣстницы?» Дѣйствительно, Рогожинъ скрывается гдѣ-то здѣсь, но онъ не показывается. Онъ пришелъ къ Мышкину, пришелъ за нимъ, чтобы повести его къ себѣ, но почему-то боится предстать передъ нимъ. Отойдя шаговъ пятьдесятъ отъ гостинницы, Мышкинъ вдругъ почувствовалъ, что кто-то тронулъ его за локоть: «Левъ Николаевичъ, ступай, братъ, за мной, надоть». Это былъ Рогожинъ. Узнавъ отъ него, съ первыхъ же словъ, что онъ уже былъ въ гостинницѣ, Мышкинъ «испугался и сталъ приглядываться къ Рогожину»: если Рогожинъ уже былъ у него, засталъ его дома и все-таки не показался ему на глаза, значитъ, онъ сотворилъ что-то очень неладное. Рогожинъ идетъ на полъ шага впереди, «смотря прямо передъ собою и не взглядывая ни на кого изъ встрѣчныхъ, съ машинальною осторожностью давая всѣмъ дорогу» — онъ идетъ, какъ гипнотикъ, ничего не видя, кромѣ того, что живетъ въ его воображеніи. Мышкинъ задаетъ ему вопросы, которыхъ онъ какъ бы не понимаетъ. Вдругъ Рогожинъ остановился, посмотрѣлъ на него, подумалъ и сказалъ: «Вотъ что, Левъ Николаевичъ, ты иди здѣсь прямо вплоть до дому, знаешь? А я пойду по той сторонѣ. Да поглядывай, чтобы намъ вмѣстѣ». Они пойдутъ къ дому, гдѣ лежитъ убитая Настасья Филипповна, параллельными тротуарами, раздѣленные улицей, но не отставая другъ отъ друга. Здѣсь начинается странная фантастическая символизація, въ которой какъ-то особенно могущественно выступаетъ цѣльная душа Рогожина — эта простая народная сила, со скрытой въ ней любовью къ глубокимъ мудрымъ аллегоріямъ. Въ этихъ полусознательныхъ фантазіяхъ выливается—наканунѣ его духовнаго просвѣтленія — весь его умъ и вся его вѣра. Рогожинъ и Мышкинъ были разъединены жизнью, потому что жизнь, вообще, тѣмъ, что есть въ ней личнаго, самолюбиваго и страстнаго, разъединяетъ людей. Соединенные взаимною привязанностью, чѣмъ-то высшимъ и невидимымъ, они стали невольными противниками изъ за Настасьи Филипповны. Теперь Настасьи Филипповны нѣтъ больше на свѣтѣ, но это еще тайна,—великая тайна, которую не пришло

время обнаружить передъ міромъ, передъ улицей. Они вмѣстѣ войдутъ въ этотъ домъ, гдѣ ничто больше ихъ не раздѣляетъ, но передъ толпою они теперь еще не должны быть вмѣстѣ. Они пойдутъ разными тротуарами.

Такъ они и пошли—оглядываясь другъ на друга, полные страшнаго нервнаго возбужденія. Въ немногихъ строкахъ этого эпизода бьется лихорадочный пульсъ самого Достоевскаго. Мышкинъ и Рогожинъ идутъ параллельно, оборачиваются, переходятъ другъ къ другу и опять расходятся. Одна фраза Достоевскаго, какъ ошибочно начатая и не зачеркнутая, создаетъ путаницу въ воображеніи читателя: одинъ изъ переходовъ Мышкина къ Рогожину и обратное его возвращеніе на свой тротуаръ остаются не мотивированными и какъ бы не описанными до конца. Придя вмѣстѣ съ Мышкинымъ домой и еще ничего не говоря ему о происшедшемъ, Рогожинъ цѣлымъ рядомъ движеній совершаетъ таинство своего полнаго и восторженнаго общенія съ нимъ. «Взявъ князя за руку, онъ нагнулъ его къ стулу; самъ сѣлъ напротивъ, придвинувъ стулъ такъ, что почти соприкасался съ княземъ колѣнями». Онъ хочетъ быть близко, какъ можно ближе къ нему, онъ хочетъ провести съ нимъ вмѣстѣ эту ночь. За занавѣскою лежитъ Настасья Филипповна. Рогожинъ подвелъ его къ ея постели, и Мышкинъ долго смотрѣлъ на нее. Потомъ они безмолвно садятся на тѣхъ же стульяхъ, «опять одинъ противъ другого». Нѣсколько времени проходитъ въ отрывочныхъ, глухихъ разговорахъ. Пора ложиться спать. Рогожинъ беретъ подушки съ двухъ дивановъ и кладетъ ихъ рядомъ на полу, подлѣ самой занавѣски, подлѣ Настасьи Филипповны. «Такъ пусть ужъ она теперь лежитъ подлѣ насъ, подлѣ меня и тебя»,—говоритъ Рогожинъ. Теперь онъ весь преисполненъ нѣжности. Подойдя къ Мышкину, который дрожитъ, приближаясь къ своему окончательному безумію, онъ «нѣжно и восторженно взялъ его за руку, приподнялъ и подвелъ къ постели» и уложилъ его «на лѣвую лучшую подушку». Великое сердце Рогожина, которое учуялъ въ немъ Мышкинъ, наконецъ, открылось. Эту страшную ночь — передъ тѣмъ, какъ вся жизнь Рогожина выйдетъ на жесткій судъ людей — они проводятъ рядомъ, въ бреду и въ трогательныхъ ласкахъ чистѣйшей и обновленной любви другъ къ другу.

Рогожинъ просвѣтленъ и спасенъ.

КОНЕЦЪ.

1899. Ноябрь—Декабрь.

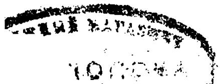
Оглавление.

стр.

СТАТЬИ, ОЧЕРКИ.

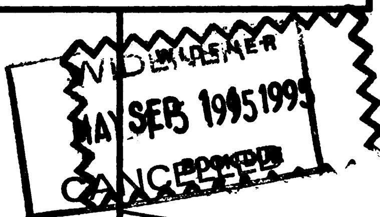
ЗАМѢТКИ, БИБЛІОГРАФІЯ.

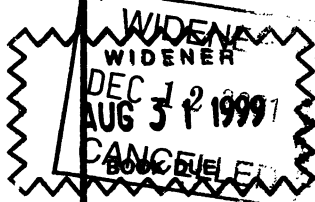
ВЕЛИКІЙ БЕЗУМЕЦЪ.




3 2044 010 368 702

tly.


WIDENER
WIDENER
CANCELLED
BOOK DUE


WIDENER
WIDENER
AUG 3 1 1999
CANCELLED
BOOK DUE

